UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE BELAS ARTES

AS PAISAGENS DO DESENHO
CARACTERÍSTICAS FORMAIS DO DESENHO DE PAISAGEM

António José Santos Meireles

MESTRADO EM DESENHO

2004

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE BELAS ARTES

AS PAISAGENS DO DESENHO
CARACTERÍSTICAS FORMAIS DO DESENHO DE PAISAGEM

António José Santos Meireles

MESTRADO EM DESENHO

Dissertação orientada pelo Professor Associado António Pedro Marques

2004

SUMÁRIO

O desenho de paisagem partilha com outras expressões bidimensionais, como a pintura ou a gravura, a exploração de um género que assume o espaço natural como motivo privilegiado. A identidade comum destas expressões consubstanciada em características partilhadas, bem como a prevalência da pintura sobre as demais expressões, têm condicionado a consideração do desenho de paisagem nas suas especificidades próprias.

É objectivo da presente dissertação, identificar as características formais maioritárias do desenho de paisagem europeu dos séculos XVII, XVIII e XIX, permitindo definir o que lhe é próprio e enquadrar o desenho no corpo global da paisagem.

É adoptada a metodologia da análise de conteúdo, categorizando a análise de uma amostra representativa de desenhos de paisagem, sendo desenvolvidos três níveis de análise: geral, intermédia e pormenorizada. A análise geral é relativa aos modos de exploração e interacção entre a mancha gráfica e o suporte. A análise intermédia refere-se aos modos de sugestão e articulação de espaços. A análise pormenorizada é relativa às formas representadas.

As conclusões desta investigação incidem sobre a função do desenho no corpo global da paisagem e nas características formais do desenho de paisagem.

O desenho desempenha duas acções no corpo global da paisagem: o registo de espaços naturais em locais específicos, fornecendo os modelos formais iniciais da paisagem e a função processual que desempenha no desenvolvimento de obras finalizadas.

As características formais do desenho de paisagens, materializadas em modelos formais específicos de uso recorrente, mostram estarem todos os seus recursos direccionados para a eficácia das obras, através da maximização do seu potencial perceptivo. Esta eficácia traduz-se na construção verosímil de espaços e formas susceptíveis de serem percepcionados através da visão média de um observador, em que dois extremos se encontram abrangidos e não se opõem - a pormenorização de formas e a sugestão de espaços extensos.

PALAVRAS – CHAVE

Paisagem; Desenho; Características

ABSTRACT

Drawing, with other two-dimensional expressions, such as painting or engraving, share the exploration of landscape, the artistic genre that has natural environment as its main subject. Due to the affinities that these expressions have both in space and form representation and construction, they structure the global body of landscape in art. The common identity that they share and the prevailing influence that painting has over the other expressions, have conditioned landscape drawing own specifications and distinctiveness.

The purpose of this research is to identify main formal characteristics from 17th to 19th century European landscape drawings, and thus frame it in the global *corpus* of landscape.

We have adopted the methodology of content analysis, categorizing the analysis of a representative sample of the *corpus* of landscape-drawing. Three levels of analysis have been applied into the image database sample, constituted by selected drawings of the period under study. The first level of analysis concerns the way that supports relate with graphic stains. The second level of analysis refers to the space suggesting resources. The third level of analysis is related to the forms that are represented.

As conclusion, we present drawing's main functions within landscape as a whole, and in landscape drawing through its formal characteristics, fulfilling the objectives of this research.

Drawing has two different functions in landscape – it is the main method of registering specific places, and the key technique in the process of developing changes into final compositions of landscape.

The formal characteristics of landscape drawing show that all its resources are directed towards efficiency in composition. This efficiency is shown in a believable construction of forms and spaces, likely to be perceived by an average observer through the use of specific formal models. This credible vision allies two different extremes – detailing of form and suggestion of large spaces.

KEY WORDS

Landscape; Drawing; Characteristics

AGRADECIMENTOS

À minha mulher Ana, cujo apoio em todos os momentos foi fundamental para o desenvolvimento desta dissertação, deixo um agradecimento muito especial. Este agradecimento é naturalmente extensível à minha família – pais, tias, sogra, irmãos e cunhadas, por todos os contributos que deram para que o mestrado de que esta dissertação é conclusão fosse uma realidade.

Aos órgãos directivos da Escola Superior de Educação de Bragança, agradeço a imprescindível articulação de horários para a compatibilização entre a actividade lectiva e esta investigação, bem como a disponibilidade reiterada em todos os momentos pelos meus colegas de departamento para resolução de qualquer dificuldade.

Agradeço ao Dr. José Luís Porfírio a autorização para consulta dos desenhos de paisagem no Museu Nacional de Arte Antiga, assim como a atenção dispensada pelas funcionárias do departamento de estampas desta instituição.

Agradeço ao Dr. João Castel Branco a autorização para consulta da colecção de desenhos de paisagem do Museu Calouste Gulbenkian em condições excepcionais, contando com o profissionalismo e cortesia inexcedíveis da Dra Manuela Fidalgo.

Agradeço aos funcionários da secção de Iconologia da Biblioteca Nacional todo o apoio que prestaram nas consultas efectuadas.

Na figura da Dra. Vitória Mesquita do Instituto Português de museus Divisão de Documentação Informática, agradeço a todos os funcionários deste instituto na pesquisa efectuada.

Aos funcionários do Departamento de Desenho e Gravura do Museu Städel de Frankfurt, agradeço a consideração e solicitude dispensadas.

Agradeço igualmente a todas as outras instituições contactadas, que franquearam sempre com a maior das amabilidades as portas das suas colecções.

Ao Professor António Pedro, devo um agradecimento muito especial pelo modo como orientou esta dissertação, proporcionando através dos seus contributos, uma inestimável liberdade e consequente responsabilidade de pensamento e acção.

ÍNDICE

PARTE 1

PARTE 2

PARTE 3

INTRODUÇÃO

A designação de *paisagem* compreende um conjunto de explorações artísticas diversas, cujos denominadores comuns permitem a constituição de um corpus a que é reconhecida identidade e autonomia face a outras explorações. Este corpo de múltiplos constituintes acolhe sob a sua designação diferentes elementos técnicos e formais, envolvendo na sua concepção comum e como termo de semelhança, todo um conjunto de explorações artísticas que têm na relação de um sujeito com a natureza o seu fundamento.
A diferenciação do conjunto de abordagens da paisagem do desenvolvimento de outros conteúdos, é consubstancializada na sua consideração como género artístico. Neste sentido, a representação extensiva de espaços em que a natureza assume especial relevo, assume-se como característica geral identificativa **1.**

O desenho de paisagem é parte integrante e significativa do corpo global em que a paisagem se constitui. Conjunto interrelacional específico de produções, com outros configura uma reunião de *paisagens* dentro da *paisagem*. Por motivos vários, algumas das expressões constituintes deste corpo global são muitas vezes tomadas por ele, como a pintura. Pela prevalência social e mesmo artística que foi assumindo ao longo dos tempos, a paisagem encontra-se justamente associada a uma exploração pictórica, embora não exclusivamente. Importa determinar qual a identidade do desenho de paisagem, ou seja, quais as características que possui, a função que desempenha e a importância relativa ao corpo global do género. É fundamental investigar as obras do desenho de paisagem através dos meios que esta expressão providencia, autonomizando-a ao nível da análise e propiciando conteúdos próprios para uma abordagem crítica, profícua e multidisciplinar **2**.

Se ao desenho de paisagem se reconhece uma identidade, relativa às características técnicas no que aos suportes, materiais e processos diz respeito, é-lhe comumente atribuída uma função menor no corpo em que a paisagem se constitui, considerando tratar-se tão-somente de uma etapa num processo que tem em outras instâncias a sua expressão final **3**. Consideramos

que a identidade do desenho de paisagem ultrapassa as suas características técnicas, como não se resume tão-pouco ao seu carácter processual. Modo de representação privilegiado de uma relação entre o artista e um espaço em que se insere, tanto materialmente quanto conceptualmente, o desenho de paisagem apresenta em alguns aspectos, nomeadamente formais, características de tal modo criativas e específicas, que se constituem como modelo de outras explorações.

É objectivo desta dissertação identificar, definir e sistematizar as características formais do desenho de paisagem europeu dos séculos XVII, XVIII e XIX, distinguindo na norma as que são maioritárias e representativas. Esta análise permite determinar uma identificação específica do desenho de paisagem, enquadrando o desenho e os seus elementos constituintes nos pressupostos cronológicos e espaciais apontados, relativamente ao corpo global do género.
Em termos cronológicos, afigura-se prioritária a análise das produções de desenhos de paisagem que correspondam a uma exploração formal sustentada e suficientemente vasta para determinar a recorrência de modelos. Registando-se nos séculos XVII, XVIII e XIX o estabelecimento de uma identidade distintiva do género, com a abordagem de múltiplos conteúdos e mediante processos variados, é nestes séculos em que a autonomia e características estruturais do desenho de paisagem foram sendo desenvolvidas e sedimentadas no ocidente europeu que a dissertação baseia a sua análise [4].
Em termos geográficos, as produções de origem europeia formam um todo coerente com significativos elementos comuns, favoráveis à sua caracterização formal. São considerados para a corrente análise, desenhos de artistas cuja formação se processou no contexto artístico europeu, nele desenvolvendo a sua actividade [5].

Em vista dos objectivos enunciados, adoptamos uma estrutura tripartida que privilegia uma crescente pormenorização no desenvolvimento dos conteúdos abordados. Na primeira parte o desenho de paisagem é enquadrado em vários aspectos significativos da produção global da paisagem. Na segunda parte são abordadas categorizações desta expressão, proporcionando a definição de categorias dentro do *corpus* e deste modo, conformação dos princípios da

amostra sobre a qual se vai processar a análise. A terceira parte da dissertação é relativa à análise específica dos conteúdos formais do desenho de paisagem. Acolhemos a metodologia da análise de conteúdo como meio de investigação das imagens, por proporcionar meios para uma caracterização fundamentada das produções desta expressão, configurando uma dimensão de análise susceptível de sistematização e verificação. Radica esta metodologia na segmentação operativa dos desenhos em categorias significativas, apurando-se a presença e frequência de características determinadas.

Dada a vastidão do campo de estudo, a análise processa-se sobre uma amostra do corpus da paisagem, representativa deste tanto nos pressupostos cronológicos e geográficos, como respeitando as categorias que na primeira e segunda partes da dissertação são apontadas. A análise dos 577 desenhos da amostra é efectuada sobre três conjuntos de parâmetros diferenciados, constituindo três níveis de análise: geral, intermédia e pormenorizada.

A análise geral dos desenhos de paisagem é relativa à exploração dos suportes e materiais utilizados, bem como à disposição, configuração e construção da mancha gráfica. Neste nível de análise, não é relevante a distinção e identificação das formas que a mancha gráfica constitui, antes atentando aos modos de preenchimento da superfície.

A análise intermédia dos desenhos de paisagem é relativa aos processos de construção e organização de um espaço que o desenho sugere. Neste nível de análise, as formas são importantes na medida em que contribuem para a estruturação de uma tridimensionalidade de que os desenhos de paisagem são tributários.

A análise pormenorizada é relativa à identificação particularizada das formas representadas.

Foram efectuadas pesquisas bibliográficas, iconográficas, museológicas e de fontes digitais. A terminologia utilizada nesta dissertação é a corrente dos conteúdos abordados, sendo destacados e justificados os termos que se afastem da norma.

1 - Esta característica não invalida a variedade de modos de abordagem da natureza e do espaço que compreendem a exploração artística de soluções muito diferentes entre si. A paisagem compreende desde a representação exclusiva de espaços específicos, procurando registar a paisagem como ela é aos olhos do artista, à construção exclusiva das paisagens *como elas deveriam ser*, passando pela articulação destes dois extremos. "Existem duas maneiras de encarar a natureza [...]. A primeira faz-nos a ver a natureza como é e para a representar tão fielmente quanto possível [...] A segunda faz-nos ver a natureza como devia ser: como a imaginação embelezadora a representa ao homem de génio que já viu muito..." VALENCIENNES, Pierre-Henri de– *Elemens de perspective pratique à l'usage des artistes* com o anexo *Reflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulierement sur le genre du paysage.* Paris, Desenne e Duprat 1800 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) – *Art in Theory 1648-1815*. Oxford, Blackwell Publishers, ltd, 2000 (1050)

2 - Para apurar as características do desenho de paisagem e relações estabelecidas entre as partes, a visão de conjunto não pode obnubilar a análise pormenorizada e relacional de cada um dos seus factores integrantes. A partilha e a evolução de características comuns entre o desenho de paisagem e todos os outros elementos que formam o corpus deste género não invalidam as características específicas de cada um destes constituintes. A paisagem compreende as produções do desenho de paisagem, não devendo este, em circunstância alguma, ser definido especificamente através da primeira.

Sob um outro prisma, a análise do desenho de paisagem não deve ter noutras expressões a sua matriz organizadora. Urge desenvolver ferramentas de análise específicas desta expressão.

3 - STEFANI, Chiara – *Dessiner le paysage entre XVIIIe et XIXe siècles.* « Revue de l'art – Le dessin ». Paris : Centre National de la recherche scientifique. ISSN 0035-1236, nº 143 (2004)

4 - Ainda que a prática do desenho de paisagem tenha antecedentes valiosos no extremo oriente, o desenho europeu conforma um corpo com uma autonomia e identidades próprias. Tal não infere a menorização de outros contributos, tanto os originários do extremo oriente, como dos próprios desenhadores europeus que desenvolveram actividade noutros locais do globo, particularmente na América do Sul, ou no próprio extremo oriente.

5 - Foram incluídos alguns desenhos de autores cuja formação se processou na Europa, executados no entanto, em outros locais do globo, entendidos como significativos para a presente análise.

PARTE 1

1 - A GÉNESE DO TERMO *PAISAGEM* E AS SUAS ESPECIFICIDADES

As designações empregues na nomeação de algo apresentam valiosa informação sobre a importância atribuída por um número significativo de pessoas ou com suficiente influência para a constituição e reconhecimento de um termo susceptível de significar um conceito, acção, objecto ou outro, em determinados contextos espaciais e cronológicos. Regra geral, verifica-se nas designações existentes uma proporcionalidade que relaciona a pormenorização e a especificidade de termos empregues na designação, ao relevo que se atribui ao que é designado. De igual modo, a ausência de designação de algo aponta para o seu desconhecimento ou irrelevância, surgindo, não raras vezes, termos que designam um universo considerável de elementos, para os quais não existem nomeações e acrescente-se, interesses particulares.

A utilização de termos específicos na designação e consequente caracterização das obras de paisagem permite compreender e construir distinções perante outros conteúdos artísticos, marcando sobretudo, o reconhecimento de uma existência própria relativamente a estes.

Uma característica fundamental para a existência deste corpo de múltiplos constituintes é o seu reconhecimento conceptual diferenciado, isto é, a atribuição ao conjunto de obras que compõem a paisagem, de uma identidade própria e distinta de outros corpos.

Historicamente, o reconhecimento da sua identidade construiu-se estabelecendo uma relação entre uma realidade espacial percepcionada em condições particulares e as imagens que a representam, evocam ou que com ela partilham elementos comuns, mediante as designações a estas atribuídas.

Importa neste capítulo esclarecer o sentido e objectivo do termo paisagem na designação de obras artísticas com características particulares.

Para precisar o âmbito desta questão, especifiquemos aquilo que é designado por este termo.

1.1 - A ambiguidade do termo *paisagem*

Na maioria dos idiomas que este nosso mundo fala, a paisagem possui dois sentidos, correlativos e todavia diferentes. A que paisagem nos referimos, à real, que vemos, ou à outra que fazemos? Uma definição comum da paisagem,

a extensão visível de um território em que os elementos da natureza assumem especial relevo, pode ser aplicada com igual correcção a uma obra que corresponda a estas características como ao espaço natural que eventualmente lhe tenha servido de referência [1]. Porquê esta sobreposição de designações na generalidade dos países europeus, para entidades de diferentes naturezas, não tendo sido desenvolvidos termos específicos e diversos para cada uma delas?
No extremo Oriente a paisagem teve uma exploração sustentada em termos técnicos, conceptuais e ao longo de um período de tempo considerável, não se verificando a relação pendular das designações das obras europeias. Na China, relativamente à paisagem, utilizam-se dois termos radicalmente diferentes significando um, *shanshui,* os motivos da paisagem, enquanto o outro, *fengjing,* é relativo ao ambiente produzido ou induzido pela paisagem.

No contexto europeu, séculos de relacionamentos entre a arte e a realidade através de proximidades várias e afastamentos alguns construíram a diferenciação entre uma paisagem percepcionada e natural e paisagens construídas e consequentemente artificiais. Construíram também, mercê da relação entre ambas, uma proximidade no que à designação diz respeito e como veremos, à distinção na nomeação, o uso corrente preferiu a união das designações.
Para se poder definir o sentido da utilização do termo paisagem relacionado com produções artísticas com características particulares é conveniente analisar as origens da utilização deste termo no que ao contexto e aos significantes diz respeito.

1.2 - Os primeiros termos conhecidos de nomeação de explorações plásticas

Os primeiros termos específicos conhecidos que designam obras cujo conteúdo consiste prioritariamente na representação extensiva de espaços naturais, com as características gerais reconhecidas ao corpo da paisagem, ocorrem na antiguidade clássica. Vitrúvio em *De Architectura,* redigida na segunda metade do século I a.C., designa uma variedade de paisagens como

varietatibus topiorum, relativamente a vários modelos formais de decorações murais [2].

No século seguinte, Plínio o Velho refere-se na sua *História Natural,* a um pintor, Studius, que teria inventado um género novo de decorações murais constituído por variados elementos arquitectónicos e por diversos géneros de paisagens (*ac topiaria opera*), descrevendo os elementos nelas constantes que envolvem entre outros: bosques, florestas, rios, praias e montanhas [3].

Os termos latinos *topiaria* e *topiorum* configuram pois, as primeiras designações conhecidas relativas a conteúdos artísticos particulares que se traduzem na representação de variados elementos, naturais ou imaginados em contextos espaciais credíveis. É no entanto difícil definir com precisão o âmbito de utilização destes termos relativamente a obras com estas características num contexto mais vasto que ultrapasse as fontes indicadas, pela carência de registos coevos que permitam compreender a verdadeira amplitude do seu significado e qual o grau de divulgação e utilização destes termos.

Uma característica que se verifica nestes dois termos e que se repetirá em idênticas circunstâncias séculos mais tarde, quando a paisagem se constituir como género autónomo, é o facto de possuírem um mesmo radical, *topos*. Este termo teve um uso mais corrente, amplo e anterior aos utilizados na designação das representações, sendo relativo a uma realidade espacial específica, um local ou terreno. Trata-se daquilo que pode ser experimentado pelos sentidos e vivenciado.

Deixemos por ora os dois termos relativos a obras específicas que não tiveram sequência nos séculos posteriores e o seu radical. A eles voltaremos quando a arte modificar um dos seus paradigmas.

Largos séculos de intervalo medeiam entre os termos *topiaria* e *topiorum* e os que lhes sucederam na história de arte ocidental e europeia, na designação específica de obras com as características apontadas. A relação entre o sujeito e o espaço natural que as representações a que as fontes supracitadas referem, tem diferentes pressupostos dos verificados no longo hiato que se verificou até à recuperação de um termo para designar as obras que uma nova relação com o espaço natural irá produzir. Com efeito, durante a Idade Média desenvolvem-se relações privilegiadas com outras realidades que não as

espaciais e muito menos as naturais. Por este motivo é compreensível a ausência de designações para o que não era valorizado, assim como para o que não era produzido.

1.3 - O estabelecimento do termo *paisagem* e suas especificidades

A existência diferenciada da paisagem ocorrerá de um modo generalizado na Europa, aquando a utilização de termos específicos que lhe conferem uma identidade própria. Esta identidade é sintomática da importância que lhe será então atribuída, reflectindo uma nova concepção de espaço natural, do relacionamento com ele estabelecido e da arte que o tem como referência. Facto visível desta transformação será a elevação dos elementos representados da categoria indistinta de fundo, sendo-lhes atribuídas outras funções mais relevantes na composição, até à sua completa autonomização.

Não constituindo exemplo único no campo da arte, a produção artística da paisagem não se desenvolveu simultaneamente com o surgimento dos termos que especificamente a designam e caracterizam. Tal facto fornece importante indicação sobre o desenvolvimento deste género, mostrando não ter evoluído sob uma racionalização sistemática, seguindo regras que a tivessem espartilhado à nascença, sendo certo que a definição e caracterização da paisagem se foram alicerçando à medida do desenvolvimento das obras.
Sendo conhecidos variados exemplos de obras anteriores à designação específica de paisagem e hoje pacificamente aceites como tal [4], é possível inferir que o interesse e produção de tais obras não era suficientemente valorizado e generalizado para que delas existisse designação específica[5].
As imagens 1 e 2 são exemplos desta situação em que as obras correspondem a explorações da paisagem, não existindo no entanto, o termo específico que posteriormente veio a ser desenvolvido.

A denominação coeva destas primeiras obras ilustra uma relação existente até à actualidade entre a imagem e a realidade sempre que correspondam a determinadas características. Como a tais obras não era reconhecida existência própria ou importância suficiente, partilhavam a designação dos espaços que representavam ou evocavam. A sua designação correspondia

pois, ao étimo do termo paisagem ainda actualmente utilizado, relativo a um território, a uma extensão de espaço natural que o *país*, *paese* ou *land* designam e de que *topos* constitui antecedente directo. Este território a que o termo originariamente se refere não se encontra ainda relacionado com o conceito de nação de que um terreno é parte integrante e seu símbolo, fenómeno que se irá desenvolver posteriormente. Trata-se de uma relação profundamente pragmática, reportando-se à percepção visual de um espaço com determinadas características específicas.

As obras que representam ou evocam estes espaços adquirem pois a sua designação, manifestando por este meio o relevo que tais produções à época possuíam.

Posteriormente a influência das obras será de tal monta, que se designará com o termo que lhes é próprio e distintivo, os espaços reais que correspondem às características das imagens, cumprindo uma pendularidade nas designações conforme a importância que as realidades física ou imagética possuem em determinado momento e de que constituem referência.

Como termos específicos significando a representação de espaços cujas características foram acima referidas, apenas em finais do século XV e sobretudo na primeira metade do século XVI se desenvolvem vocábulos próprios.

A constituição dos termos nos vários idiomas registou-se genericamente a partir de adaptações fonéticas de modelos significativos, sendo as grafias adaptadas frequentemente à tradução fonética [6], pelo que por vezes surgem vários registos.

O desenvolvimento destes termos é díspar, tomando vários autores como certa a primazia do termo flamengo, *landschap* [7]. Como seria natural, a proximidade geográfica e linguística determinam uma apropriação mais directa deste termo, em alguns casos sofrendo apenas pequenas alterações como é o caso do termo alemão *Landschaft,* que ainda hoje se mantém, ou o termo norueguês *landskap.*

Nas línguas germânicas o termo adquire o significado específico de "configuração do terreno" [8] diferente do que irá ser adoptado no sul da Europa.

Em Inglaterra, o termo flamengo é adaptado coloquialmente para *landskip* evoluindo posteriormente para *landscape* 9. O desenvolvimento desta evolução é lento, existindo exemplos da utilização do primeiro na segunda metade do século XVIII 10. Por via do meio iconológico de transmissão do termo original, o significado é associado numa primeira instância às explorações plásticas e apenas posteriormente aos elementos naturais e reais.

No sul da Europa, o modelo linguístico é naturalmente outro, de raiz latina, através da proeminência da arte italiana e em particular da exploração da paisagem nesta região.
A designação de campos e montanhas terá tido na Itália, antes da implementação de modelos artísticos significativos, vários termos não específicos, como *parerga* ou *paese.* O termo *paese* corresponde a uma generalização espacial e formal, evoluindo posteriormente para *paesaggio* na designação específica de um espaço natural com características particulares ou das imagens que têm este tipo de espaço como referência 11. O radical *paese* e sua antiga designação, ficará reservado a espaços não particularmente relacionados com os aspectos valorizados iconograficamente.
Em França, o termo adoptado - *païsage* é uma clara adaptação do italiano, sofrendo uma pequena alteração não fonética para *paysage.* Com uma apropriação muito próxima desta, foi a efectuada em Espanha, com a adopção do termo *paisaje*, ou mesmo em Portugal, com o termo *paisagem* ou mesmo na Polónia com o termo *pejzaz.*
Consolidando-se a sua designação específica na Europa a partir do século XVI, a paisagem foi-se constituindo como corpo artístico específico e autónomo, com tanto maior importância quanto a sua divisão em conceitos e termos particulares e muitas vezes exclusivos se foi verificando.

1.4 - O termo *paisagem* e a especificação dos seus significados

Abordada a génese do termo *paisagem* que contempla as suas origens, estabelecimento e difusão no continente europeu, atentemos aos significados particulares a que o termo corresponde. Se num primeiro momento nos referimos à ambiguidade que o termo encerra na designação de realidades de diferentes naturezas, considere-se agora especificamente cada um dos

significados. São estes - o espaço natural e a exploração artística a que o termo se refere.
Importa conhecer as especificidades dos significados, as características das explorações artísticas apontadas e especialmente, definir o enquadramento do desenho nestas.

O espaço real a que o termo *paisagem* é relativo, refere-se desde a origem da sua utilização, não às características que o tornam susceptível de ser diferenciado e esteticamente considerado, mas à condição essencial de ser observado. Com efeito, as definições da paisagem são relativas à circunstância do olhar do observador abarcar um determinado campo visual vasto num dado momento [12].
As características do espaço a que a paisagem respeita são de tal modo vagas, nas definições consultadas, que permitem a atribuição do termo a uma multiplicidade de casos. A única condição é a da existência de um vasto terreno, território ou espaço. A vastidão apenas é característica deste espaço, na medida em que possibilite ao observador, ter dela acesso visual. Assim, mais do que o que é visto, a paisagem refere-se ao modo como é visto.

Relativamente às explorações artísticas a que o termo *paisagem* corresponde, é possível definir dois conjuntos de técnicas associadas.
Um primeiro conjunto de designações de *paisagem* refere-se especificamente a explorações pictóricas dos conteúdos espaciais. Neste conjunto inserem-se as primeiras definições do termo registadas na Europa [13]. Se a representação constitui fundamento operacional das explorações artísticas designadas, sendo suficientemente vaga na definição da técnica utilizada, o recurso a termos como *pintor*, *quadro*, ou *pintura* restringem-na inapelavelmente. Estas características irão manter-se até à actualidade, em que definições de paisagem remetem exclusivamente para a pintura a sua exploração plástica [14].
Em outras designações, o âmbito da exploração artística é mais amplo, abrangendo outras técnicas, sempre em acumulação com a pintura. Neste sentido, é significativa a evolução da designação de *paisagem* registada nas várias edições do Dictionnaire de L'Académie française [15]. Nunca sendo especificamente utilizado o termo desenho, são incluídas a partir da 6ºa edição

técnicas que lhe são relativas. Este conjunto de definições também se mantém até à actualidade **16**.

Relativamente ao desenho como técnica exclusiva de exploração artística da paisagem, apenas uma das designações analisadas aponta indirectamente para esta situação **17**.

Em termos genéricos, as definições de *paisagem* consultadas referem-se a explorações artísticas bidimensionais, com prevalência para a pintura, podendo em alguns casos ser expressos outros suportes, processos ou suportes em acumulação. As técnicas registadas não abarcam contudo, o conjunto de expressões em que a paisagem foi explorada. Ainda que o desenho esteja ausente como expressão autónoma e independente, é de salientar os registos em que surgem aspectos a ele relativos.

1 - É comum o relacionamento entre elementos naturais e uma imagem em várias definições de paisagem, sendo apresentada invariavelmente a segunda como resultante da primeira.

"Paisagem - Designação que abrange o género de pintura, ou de qualquer outra técnica, que consiste na representação de trechos de uma região tradicionalmente campestre — e a própria obra de arte que a ele se refere..." Dicionário da Pintura Universal. Estúdios Cor 1964 122-3

2 - Vitrúvio – *De Architectura,* VII, 5, 2 citado em ROGER, Alain – *Court traité du paysage*. Editions Gallimard, Paris, 1997 (56)

3 - Plínio o velho – *História* Natural, XXXV, citado em ROGER, Alain – Op. Cit. (56)

4 - "Na Europa, [...] as representações pictóricas da paisagem precederam a sua representação verbal." BERQUE, Augustin –*Les raisons du paysage.* Éditions Hazan, 1995 (105)

5 - Augustin Berque considera a paisagem num contexto mais vasto que o exclusivamente artístico. Na sua opinião, as obras que exploram a paisagem são um de quatro critérios que permitem considerar a existência global da paisagem, ao ponto de designar como civilização paisagista (civilization paisagiere). BERQUE, Augustin Op. Cit. 105-6

6 - Como exemplo deste facto, tome-se o termo inglês, que registou as grafias *landscipe – landscape etymology http://www.etymonline.com/d6etym.htm; landship* – PEACHAM, Henry - *Graphice* (1612) in Landscape (etymology) http://courses.washington.edu/jakobs/landscape_encyclopedia.htm; ou *landskip* SHENSTONE, Whilliam - *Unconnected Thoughts on Gardening* in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit.

7 - Sobre a precedência da região da Flandres na utilização destes termos existe abundante bibliografia, apontando a título exemplificativo: WOOD, Christopher S. – *Albrecht Altdorfer and the origins of Landscape.* Reaction Books, Londres, 1993 (47) e ROGER, Alain Op. Cit.

8 - BERQUE, Augustin Op. Cit. 105-6

9 - SCHAMA, Simon – *Landscape and Memory*. Londres, The Fontana Press, 1996 (10)

10 - Whilliam Shenstone (1714-1763), dono da propriedade de Leasowes, em Shopshire, Inglaterra, construída de modo a que ao seu visitante surjam vistas pitorescas, escreve uma obra sobre a construção

de jardins segundo modelos gráficos e pictóricos - *Unconnected Thoughts on Gardening*, publicado em Londres, em 1764, nesta obra, Shenstone ainda utiliza o termo *landskip.* HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. cit.

11 - BERQUE, Augustin Op. Cit. 105-6

12 - Consultar as definições de paisagem a seguir apresentadas.

13 - Mais de 180 anos separam as definições de paisagem apresentadas a seguir, remetendo ambas, no entanto, para o mesmo tipo de exploração plástica. « Paisage, mot commun entre les paintres. » Nicot, Thresor de la langue française (1606) paisage 453 - http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=dessin

« PAYSAGE, s. m. PAYSAGISTE, s. m. [Pei-zage, zagiste. = Suivant Richelet, les Peintres prononcent pésage, mais ceux qui ne sont pas peintres disent peisage.] Paysage se dit, 1°. D'une étendue de pays, que l'on voit d'un seul aspect. 'Un beau, un riche paysage; un paysage agréable'; 2°. D'un tableau qui représente un paysage. 'Ce Peintre ne travaille, ne fait que des paysages; et c'est ce qu'on apèle un paysagiste.' » Féraud, Jean-François: Dictionaire critique de la langue française, Marseille,1787-1788 (C111a) http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=dessin

14 - "paisagem do Fr. Paysage s. f., extensão de território que se abrange num só lance de vista; género de pintura ou de literatura cujo fim é a representação ou a descrição de cenas campestres; quadro que representa essas cenas; fig., aspecto, vista." Dicionário Universal da Língua portuguesa Texto Editora edição digital.

15 - Apresentam-se as designações de paisagem constantes no Dictionnaire de L'Académie française, nas edições apontadas entre 1694 e 1932-5. A fonte das designações citadas é ARTFL Project, The University of Chicago. http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=dessin

- « Païsage. s. m. Estendue de païs que l'on voit d'un seul aspect. Voilà un beau païsage, un riche païsage, agreable païsage, païsage affreux, païsage desert. Il signifie aussi un tableau qui represente un païsage. Grand païsage, petit païsage. C'est un païsage d'un tel Peintre. Il ne travaille qu'en païsage. Il fait des païsages. » Dictionnaire de L'Académie française, primeira edição (1694) (171)
- « PAYSAGE. s.m. Étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect. Voilà un beau paysage. Un riche paysage. Agréable paysage. Paysage riant. Il se dit aussi d'Un tableau qui représente un paysage. Grand paysage. Petit paysage. C'est un paysage d'un tel Peintre. Il ne travaille qu'en paysage. Il fait des paysages. » Dictionnaire de L'Académie française, quarta edição (1762) 331
- « PAYSAGE. subst. mascul. Étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect. Voilà un beau paysage. Un riche paysage. Agréable paysage. Paysage riant. Il se dit aussi d'Un tableau qui représente un paysage. Grand paysage. Petit paysage. C'est un paysage d'un tel Peintre. Il ne travaille qu'en paysage. Il fait des paysages. Paysage à la gouache. » Dictionnaire de L'Académie française, quinta edição (1798) 253
- « PAYSAGE. s. m. Étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect. Voilà un beau paysage, un riche paysage. Agréable paysage. Paysage riant. Il y a des paysages délicieux sur les bords de la Seine, de la Loire. Il se dit aussi d'Un tableau qui représente un paysage. Grand, petit paysage. C'est un paysage de tel peintre. Il fait des paysages. Paysage à la gouache, à l'aquarelle. Tableau de paysage. Il se dit encore Du genre de peinture qui a pour objet la représentation des paysages. Il étudie le paysage. Il réussit très-bien dans le paysage. Il ne travaille qu'en paysage. Peintre de paysage. Peindre le paysage. » Dictionnaire de L'Académie française, sexta edição (1832-5) 2:376

- « PAYSAGE. n. m. Étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect. Paysage riant. Il y a des paysages délicieux sur les bords de la Seine, de la Loire. Il se dit aussi d'un Tableau qui représente un paysage. Ce musée possède plusieurs paysages de Corot. Il se dit encore du Genre de peinture qui a pour objet la représentation des paysages. Peintre de paysage. Peindre le paysage. Il se dit, en termes de Littérature, de la Description d'un aspect de nature. Ce romancier excelle dans le paysage. »Dictionnaire de L'Académie française, oitava edição (1932-5) 2:312

16 - "Paisagem (a-i), s.f. Extensão de território que se abrange com um lance de vista. Desenho, quadro, género literário ou trecho que representa ou em que se descreve um sítio campestre." Lello & Irmão (editores) - *Dicionário ilustrado da língua portuguesa*. Porto, 1980 999

17 - Henry Peacham escreve na sua obra Graphice (1612): "[…] expressing of the land by hilles, woods, Castles, seas, vallies, ruines, hanging rocks, Cities, Townes, &c. As farre as may be shewed within our Horizon. If it be not drawne [sublinhado nosso] by itselfe, or for its own sake, but in respect, and for the sake of some thing else: it falleth out among those things which we call Parerga, which are additions or adjuncts rather of ornament, then otherwise necessarie." http://courses.washington.edu/jakobs/landscape_encyclopedia.htm

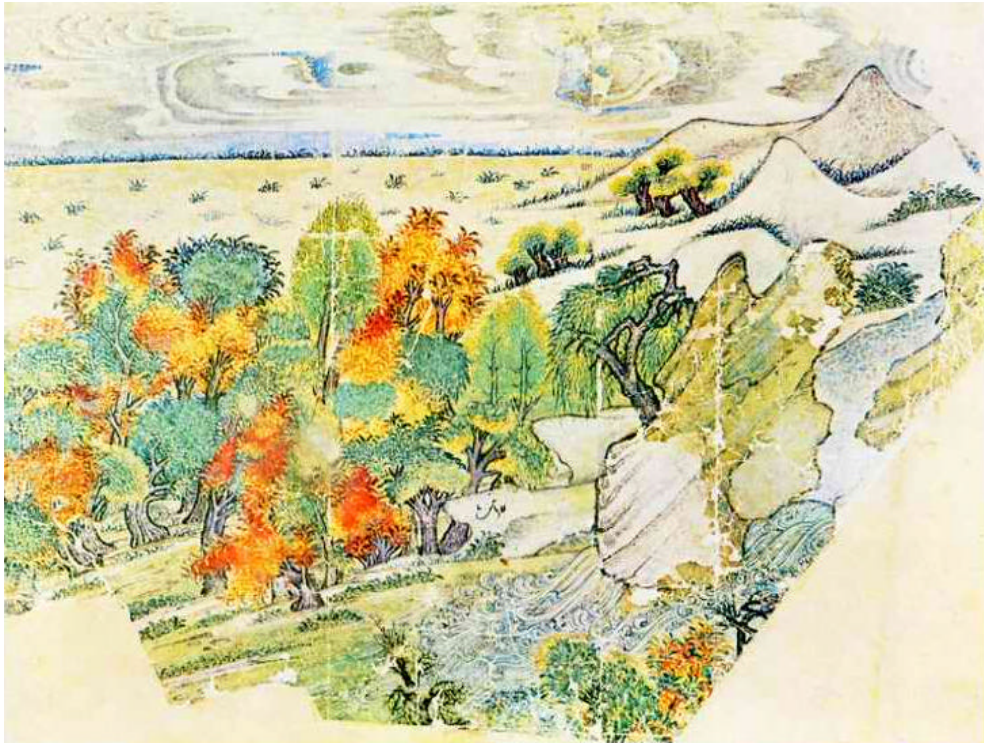



Imagem 1 Desconhecido - *Paisagem de Verão do Álbum do Conquistador (Sultão Maomé II)* Museu do Palácio de Topkapu, Istambul, século XIV

Imagem 2 Piero di Cosimo (escola ?) *Paisagem com figuras*. Pena sobre papel, Itália, Biblioteca Ambrosiana, século XV

2 - CONCEITOS DE PAISAGEM

A paisagem é um conjunto de produções artísticas com características específicas partilhadas que as diferenciam de outras obras, ainda que utilizando suportes, materiais ou técnicas semelhantes. A multiplicidade de obras e a variedade das abordagens compõem conceitos de paisagem ricos e com importantes cambiantes, conforme a época ou mesmo o local de produção. Na Europa e particularmente a partir do renascimento, a sua concepção geral, as designações convencionadas e aplicadas, assim como as abordagens desenvolvidas, reflectem necessariamente a evolução de um conjunto significativo de obras, sendo destas uma síntese em constante mutação.

É fundamental para uma compreensão mais completa dos conteúdos da presente dissertação, a abordagem dos conceitos fundamentais que regem o desenvolvimento da paisagem.

O conjunto de produções em que a paisagem se constitui, tem como seu princípio estrutural a relação do homem com a natureza e mais concretamente com determinados aspectos do espaço natural. É em torno dos modos de exploração artística desta relação que os conceitos operativos da paisagem se desenvolvem, sendo possível definir vários níveis fundamentais de particularizações conceptuais, como a proximidade relativa da exploração artística, a articulação dos elementos envolvidos e a caracterização destes elementos.

2.1 - A relação do homem com a natureza

A relação geradora da paisagem une dois elementos essenciais e assimétricos – o sujeito e um exterior, o espaço natural, em que o primeiro não se reconhece directamente, pela diferença profunda de características que os constituem e pela natureza da relação estabelecida entre ambos. Conforme o posicionamento do sujeito ao longo dos tempos e da acção que o exterior natural exerce sobre este, esta relação foi assumindo contornos variados, cujo conhecimento, ainda que parcelar por não se ter acesso em muitos casos aos contextos de origem, nos foi transmitido pelas exteriorizações realizadas. As

exteriorizações desta relação, sejam de índole artística, religiosa, utilitária, ou outra, em associação ou isoladamente, têm sido extremamente variadas, acolhendo virtualmente todos os campos de acção humana [1]. Na imensa variedade de abordagens a esta relação, reflectindo variados sentimentos como o temor, o respeito, ou a protecção do homem perante a natureza, ou ainda o prazer que nela desfruta, existe um aspecto que tem merecido particular atenção e exploração privilegiada – a componente visual.

A visão é o meio privilegiado de acesso a todo um conjunto de formas e espaços, entre os quais se incluem aqueles relativos à natureza. Neste quadro insere-se a concepção de paisagens como relação eminentemente visual na sua construção e veiculação e como tal, orientada por e para um sujeito contemplador, parecendo todo o espaço prestar-se ao seu deleite. Trata-se de uma relação de participação do sujeito no espaço, assumindo genericamente a obra de arte a função de via unidireccional para o sujeito se introduzir, ainda que imaginariamente, nos espaços representados. De um lado posiciona-se o observador, do outro, o plano da imagem, terreno privilegiado da representação, mais ou menos real, mais ou menos próxima do que os sentidos apreendem.

Os fins da paisagem não são necessariamente relativos exclusivamente aos sentimentos que o homem nutre pela natureza, embora sejam destes importante expressão. A representação de variados tipos de ambientes naturais e a construção de diferentes contextos em que o homem se insere podem evocar receio, bem-estar ou ainda, como advoga Keneth Clark, o desejo de harmonia entre o homem e a natureza de que determinados tipos de paisagens são decorrentes [2]. Embora estes aspectos não sejam negligenciáveis, o carácter desta relação é mais profundo e revela em primeira instância o interesse que este exterior suscita. Sejam sentimentos positivos ou negativos os que as paisagens veiculam e ajudam a construir, a paisagem revela sempre o interesse que o exterior e particularmente o espaço natural exerce sobre o homem. A exploração artística da paisagem consubstancia, num outro nível e ainda que não intencionalmente, uma organização daquilo que aparentemente tem uma ordem oculta, desconhecida, ou que simplesmente não se reconhece como ordenado. A paisagem pode neste

contexto cumprir uma função de sistematização de elementos aparentemente dispersos, contribuindo para a sua organização num sistema compreensível [3].

2.2 - O nível de proximidade à natureza da exploração artística

A construção ou representação de espaços em que os elementos naturais assumem especial relevo como definição geral é relativamente constante na história do desenvolvimento deste género, ainda que o conceito artístico de paisagem seja composto de variados elementos que lhe introduzem valiosas cambiantes ou mesmo divergências de fundo. Não obstante os percursos variados e por vezes divergentes que na paisagem se registam, serem fundamentais, é na relação com a realidade que uma maioria importante de produções se situa.

A relação das obras com os espaços reais processa-se numa primeira instância em níveis de proximidade ou afastamento que as obras apresentam face à realidade. É assim possível definir dois níveis teóricos de relação: a representação e a invenção. Acrescente-se um terceiro nível, pragmático no seu postulado e exploração, a articulação.

Por representação entenda-se o objectivo consciente da reprodução do espaço real, traduzindo-o com a maior fidelidade que os meios, técnicas, suportes, processos e capacidades permitem. Qualquer desvio relativamente ao modelo é geralmente entendido como falha. A representação como reconstrução fiel de uma realidade apresenta-se por defeito como tarefa utópica [4]. A diferença dos meios à disposição dos artistas relativamente aos materiais das formas reais, as especificidades relativas aos suportes e características destes determinantes, ou seja, todo um conjunto de condicionantes técnicas a que acresce a subjectividade pessoal do artista remetem a representação ao reino das concessões necessárias.

A invenção consubstancia o nível mais afastado de relação com a realidade, supondo-se a criação de obras originais a todos os títulos, provindo da criatividade do artista a sua única e exclusiva fonte. A impossibilidade prática deste nível de criação é simétrica ao anterior, apesar da oposição de objectivos, precisamente por a criação artística não poder ser inovadora *ex nihilo.*

Resta-nos o nível pragmático da articulação em que a paisagem se constituiu verdadeiramente, partilhando com maior ou menor peso os objectivos e conteúdos da representação e invenção.
A articulação é relativa ao modo de criação artística em que são utilizados elementos colhidos da realidade, sofrendo alterações em si ou através da reorganização dos elementos na composição. A subjectividade do artista é assumida em maior ou menor grau e valorizada de acordo com circunstâncias que têm variado na história desta arte.

2.3 - As características da exploração artística

A paisagem compreende a exploração de uma relação média de um observador com um espaço e sua representação, uma *mesovisão*, termo que designa uma visão média, de acordo com as condições regulares da percepção visual da natureza e espaço e suas traduções em códigos visuais. Distingue-se de uma *microvisão* - visão mínima, em que os elementos são apreendidos e sobretudo representados isoladamente, descontextualizando-os dos contextos visuais de origem. Pertencem a esta categoria representações de rochas, nuvens, plantas ou animais de que os desenhos de Frei Cristóvão de Lisboa em relação a estes dois últimos são paradigmáticos [5]. Distingue-se igualmente de uma *macrovisão* - visão máxima, que tem na apresentação de espaços que ultrapassam em muito os parâmetros da percepção humana o seu objecto de estudo, não se tratando de uma relação visual na acepção estrita do termo. A esta categoria pertencem as traduções e construções gráficas de espaços como mapas ou em contextos menos próximos da visão regular, os planisférios.
No leque de representações relativas aos espaços, a paisagem é a instância em que as características tanto da *microvisão* como da *macrovisão* são partilhadas. Encontram-se representados elementos naturais cujas articulações fornecem credibilidade e proximidade ao plano regular da visão. Os espaços representados, ainda que ultrapassando as condições naturais de apreensão, são apresentados de modo verosímil.

Independentemente do grau de proximidade estabelecido entre o observador e o espaço natural, a paisagem desenvolveu-se ao longo da sua história como

construção de uma ilusão. Chamemos-lhe verosimilhança. É no conceito de verosimilhança que cabem os três tipos de relação das obras de paisagem com a realidade, configurando três níveis de conjugações de elementos constituintes que têm no reconhecimento ou na inquestionabilidade formais o seu fundamento.

A relação existente entre o sujeito e o espaço natural, transportada para o mundo da criação artística reflecte a exacta proporção da acção humana face aos vários conceitos de absoluto, tendo na paisagem terreno propício à exploração de múltiplas propostas ainda que sob uma concepção geral unificadora.

A especialização ou divisão conceptual da paisagem, as suas características próprias que têm na variedade uma componente fundamental e a não imposição ao seu desenvolvimento de regras tão rígidas e de modo tão precoce como na representação de outros conteúdos [6], proporcionaram uma grande diversidade de explorações do tema. Por estas razões, o termo paisagem comporta um conjunto considerável e heterogéneo de produções. A sua definição e caracterização representam um exercício de síntese favorecendo o maior denominador comum em favor da representatividade de uma maioria de produções, em detrimento de outras com menor expressão ou com características marginais à norma.

Atentemos então à norma, os elementos naturais constituem-se em primeira instância como elementos de formação da base matérica dos espaços. Todo o conjunto da composição assenta fisicamente sobre o que a experiência dita ser a base de todos os outros elementos – a terra e a água. Sejam montes, vales ou planícies, mares alterosos ou calmos rios, estes elementos são as bases matéricas da paisagem e primeiro elemento contextualizador. À experiência formal destes elementos como bases físicas da ocorrência de outras formas, acrescente-se no plano da imagem a extensão e visibilidade destes elementos a que toda a paisagem é reduzida em algumas circunstâncias. Ainda que envolvendo a representação de espaços arquitectónicos, estes ocorrem necessariamente sobre estes elementos, não os substituindo, antes os completando.

Em segunda instância, os elementos naturais, mormente vegetais, preenchem e animam as morfologias de base terrestre.
Numa terceira instância ocorrem todo o tipo de figurações variadas, evoluindo e até por vezes ocupando em grande extensão os espaços criados.
A paisagem pode existir em cada uma destas três instâncias desde que cumulativamente. Se cabe na norma da paisagem a representação exclusiva de bases matéricas do espaço, como cadeias montanhosas despidas de qualquer outro elemento, ou o mar sem a presença de qualquer outra forma, já a representação exclusiva de elementos vegetais sem a contextualização espacial, ou a representação de animais ou pessoas excluindo as instâncias anteriores não corresponde ao conceito geral de paisagem.
De uma forma geral, a paisagem envolve uma noção de conjunto, tradução de um olhar globalizante com perda necessária da pormenorização dos seus elementos constituintes. A representação do panorama, ou da vista global não pressupõe a sua apresentação como bloco homogéneo, antes comportando eixos compositivos horizontais que definem e hierarquizam planos cénicos de observação em benefício da sugestão de um espaço prolongado.
O objecto é geralmente a natureza, constituindo-se não raras vezes como fundo de uma qualquer acção. A partir do século XVI e de um modo sistemático assiste-se à afirmação dramática da paisagem, à sua autonomização em relação a outras representações. O seu desenvolvimento como género autónomo com características próprias foi determinante na evolução das representações de espaços, como na própria relação estabelecida com os espaços reais, conforme nos referiremos adiante.
De um horizonte vagamente definido onde se afirmam os grandes volumes delineados sobretudo pelas silhuetas e necessariamente sem grandes precisões cromáticas ou formais, caminha-se na direcção do observador num espaço progressivamente mais pormenorizado. Trata-se pois da transposição de um olhar extensivo para um plano de representação, e tão eficazmente se uniram a representação com a situação que lhe deu origem que se mantém ainda actualmente a utilização do mesmo termo para a designação de realidades diferentes, como a designação de paisagem de uma extensão de terreno que se prolongue para além do observador.

1 - JELLICOE, Geoffrey e Susan – *The Landscape of Man*. Londres, Thames and Hudson, 1996

2 - CLARK, Kenneth, ALMEIDA, Luísa Maria Rijo de (tradução) - *Paisagem na arte*. Lisboa, :Ulisseia, 1965

3 - No colóquio *Morte da Paisagem*, realizado na cidade de Lyon, em 1981, é muito interessante verificar nas comunicações apresentadas, a constante consideração da paisagem como modo de organização e compreensão de uma realidade cujos fundamentos nos são estranhos. DAGOGNET, François (direcção) – *Mort du Paysage?* Seyssel, Champ Vallon, Collection Millieux 1982. No sentido da paisagem como modo de conhecimento, veja-se a título exempificativo os contributos de Goethe GOETHE – *Ecrits sur L'art.* Flammarion, Paris, 1996, ou GOETHE, Johann Wolfgang; Barrento, João (tradução) – *O jogo das nuvens*. Lisboa, Assírio e Alvim, 2003

4 - Ludwig Richter (1803-1884), relatando uma viagem que com três artistas alemães realizou a Tivoli, chega à conclusão de que não existe algo como a reprodução fiel de formas na paisagem, antes compreendendo a representação no desenho como subjectividade materializada. RICHTER, Ludwig – *Lebenserinerungen eines deutschen Malers Selbstbiographie nebst Tagebucheniederschriften und Briefen von Ludwig Richter.* Frankfurt am Main, ed. H. Richter, 1895 p. 159-160 in WULLEN, Moritz,– *Carl Wagner and Ludwig Richter Sketching in the Roman Campagna.* "Master Drawings". Nova Iorque Vol. XXXII nº 4 (1994)

5 - LISBOA, Frei Cristóvão de - *História dos animais e árvores do Maranhão*, Lisboa, c. 1627

6 - A representação do corpo humano obedeceu, ao longo da história da arte, a um número consideravelmente maior de normalizações e de sistematizações, algumas de carácter muito restrito relativamente à paisagem. Não cabe aqui aprofundar a comparação entre estes dois conteúdos artísticos, até pelas características profundamente diferenciadas que apresentam. Importa salientar o estabelecimento tardio de regras de representação e com carácter pouco restritivo da paisagem relativamente ao seu início.

3 - CONTEXTUALIZAÇÃO CRONOLÓGICA E ESPACIAL

A paisagem como exploração artística de conteúdos particulares, foi-se desenvolvendo no contexto europeu sob a influência de contributos múltiplos. Estes contributos, de origens geográficas e cronológicas várias, exerceram tanto uma influência directa na construção da paisagem, como remota.

Pretende este capítulo, em primeiro lugar, expor elementos significativos ocorridos em tempos e espaços passíveis de constituírem uma contextualização cronológica e espacial do desenho de paisagem, fornecendo meios para uma compreensão mais ampla do objecto de estudo desta dissertação.

Em segundo lugar, é feita uma abordagem específica relativa ao desenho de paisagem, nos termos geográficos e cronológicos a que a dissertação se encontra limitada: a Europa nos séculos XVII, XVIII e XIX. Por este meio, o desenho de paisagem é caracterizado e localizado em contextos necessariamente mais específicos para o desenvolvimento da análise que esta dissertação constitui.

3.1 - Critérios da abordagem cronológica e espacial da paisagem

A origem da paisagem como a concebemos actualmente, é tão difusa na cronologia quanto dispersa nos espaços geográficos em que as obras que compõem este corpo multíplice foram produzidas. À complexidade da localização das obras no espaço e no tempo, no que à determinação exacta das suas origens diz respeito, acresce uma outra dificuldade na análise da paisagem com consequências mais importantes. A organização e articulação de obras no corpo comum e a relação deste corpo maioritário com produções que lhe são estranhas.

A organização e articulação de obras na categoria artística da paisagem não obedecem a cânones determinados. A inclusão ou exclusão de obras nesta categoria não são unânimes [1], particularmente em casos de produções com características – limite. Seja pela natureza variável da relação entre o sujeito e um espaço e as suas explorações artísticas, ou pela construção de um tardio corpo teórico consistente e relativamente disperso ou pela exploração dos seus conteúdos relativamente mais individualizada que em outros géneros artísticos.

Conduzem estas circunstâncias a uma relativização da unidade deste conceito, formado por um conjunto maioritário de produções construído simultaneamente durante a produção das obras e posteriormente nas muitas leituras que destas se produzem em épocas sequentes. Com efeito, a paisagem é uma construção dependente dos contributos que do passado nos chegam, como das interpretações e produções coevas da análise. A consideração das obras constituintes da paisagem e consequentemente do próprio conceito que as engloba, apresentam vantagens inegáveis se produzidas retrospectivamente, ou seja, num tempo posterior ao da sua produção. A construção *a posteriori* do conceito da paisagem e das obras que o animam e constituem, é facilitada pelas características da análise de obras de períodos passados, filtradas pelo crivo do tempo e por vezes com um rico património de reflexão. Deste modo, simultaneamente à constituição de uma norma, forma-se todo um património histórico. Ao contrário de obras contemporâneas da análise, sujeitas ainda à afirmação definitiva e à relativa precariedade da reflexão passível de ser produzida sobre estas. Acrescem a estas dificuldades, todas as inerentes a uma consideração do conceito no futuro, que torna este tempo o menos apetecido a incursões. Por estas circunstâncias que assistem ao seu desenvolvimento e consideração, a paisagem é um todo relativamente uno, estável e sobretudo, um conjunto coerente de produções.

A noção da paisagem como corpo coerente e autónomo vale-se da semelhança de características essenciais de obras, sendo consideradas como tal as que apresentam afinidades em aspectos tidos como representativos do corpo maioritário. Se o corpo da paisagem e sua norma constituinte são globalmente coerentes, permitindo estabelecer uma cronologia credível, não se enjeitem produções e conjuntos conceptuais divergentes ou marginais que ao invés de perturbar a norma, a enriquecem e fornecem elementos inestimáveis para a sua compreensão. A relação existente entre um observador e o espaço natural é muito anterior ao desenvolvimento das soluções que a paisagem instituiu como suas, explorando vias por vezes radicalmente diferentes das que o desenho de paisagem nos legou.

Na relação do homem com a natureza verificam-se duas direcções que não sendo exclusivas assumem características diferenciadas como extremos da

exploração artística: a verosimilhança como objectivo e a verosimilhança como característica pouco importante ou mesmo irrelevante.

O conceito geral de paisagem, conforme exposto nos capítulos anteriores, é claramente orientado para a verosimilhança das produções artísticas, sendo virtualmente hermético a expressões marginais ou divergentes. Não se esgote no entanto, a paisagem à norma constituída, pois é inegável a importância de outras metapaisagens que não se reflectem no corpo maioritário e que no entanto, constituem influência importante para o objecto de estudo da dissertação.

Não constituindo o desenho de paisagem uma exploração exclusiva da relação de um observador com um espaço natural, é fundamental abordar aspectos de produções artísticas que estiveram na sua génese ou que constituem factores significativos à norma e de que os desenhos de paisagem são tributários, tanto pela sua inclusão como em outros casos, pela exclusão.

A construção do corpo da paisagem, tem na verosimilhança importante característica e na relação com a natureza a sua matriz geradora. Outras produções existem que têm em outras instâncias os fundamentos para a sua existência. Referimo-nos a produções que submetem a fidelidade formal a outros factores que eventualmente anulam esta.

3.2 - Gravuras e pinturas rupestres – Alguns elementos para uma paisagem

Comecemos a nossa viagem pelo que mais remoto nos surge de produções cuja origem radica numa relação passível de ser estabelecida com a natureza. As que o Homem do paleolítico superior (cerca de 40000 a.C. – cerca de 8000 a.C. na região europeia) nos legou e de que as pinturas e gravuras rupestres de animais são representativas. Estas produções são por via das suas características de preservação, um meio quase exclusivo de acesso à época de origem ainda que possam ter existido sobre outros suportes menos perenes. Exclui-se desta análise todo um conjunto de produções sígnicas eventualmente simbólicas, cuja relação com os elementos naturais constituintes da paisagem é mais difícil de ser traçada.

Independentemente dos fins e condições que presidiram a sua execução, formalmente constituem exploração de elementos naturais, nomeadamente animais. As formas, ainda que profundamente expressivas revelam uma intenção de verosimilhança, pois as representações destes elementos são em muitos casos próximas da realidade, ao ponto de ser possível identificar quais as espécies representadas. Verifica-se a utilização de algum modo normalizada de recursos gráficos, como a representação maioritariamente de perfil de cavalos, mamutes e bisontes, ou a representação das cabeças de renas em torção para trás ou de frente para o observador [2].

Ressalta a ausência ou raridade de elementos contextualizadores, como elementos vegetais ou até de elementos de base, como o chão ou a água. As formas evoluem em espaços não delimitados, sobre fundos não diferenciados dos espaços sem representações, existindo em função da atenção que lhes é votada e remetendo todos os outros elementos não essenciais ao limite da anulação. A articulação discursiva que a relação estabelecida entre as formas e a que entre estas e o espaço configuram, é estranha à lógica que a paisagem irá posteriormente desenvolver, as primeiras parecendo-nos caóticas e ainda misteriosas por via do conhecimento superficial que delas temos e a segunda, linear e lógica.

A consideração destas imagens como as primeiras paisagens é de algum modo abusiva, estando o nosso olhar inevitavelmente distante do que produziu estas representações e correndo o risco de se comparar diferentes realidades apenas pelos seus aspectos exteriores. Seguro é o facto de se tratar da representação de uma relação com elementos naturais, surgindo esses mesmos elementos com características que em alguns aspectos iremos voltar a encontrar muitos milénios mais tarde.

3.3 - A agricultura – Representação codificada de elementos naturais

Se nas representações anteriores os animais tinham uma importância preponderante, as formas vegetais e os contextos espaciais onde estas se desenvolvem - os terrenos, irão ocorrer extremamente simplificadas após a sedentarização e o início do cultivo de terras, no Neolítico (cerca de 8000 a.C. - cerca de 4000 a.C.).

A agricultura constituiu um dos marcos decisivos na história do desenvolvimento da humanidade e das suas manifestações artísticas, pela transformação profunda operada na relação do Homem com o meio natural envolvente. As populações sedentarizaram-se necessariamente em torno dos locais mais adequados ao cultivo, como os vales de rios que propiciavam os nutrientes que ainda não se sabia produzir (o adubo de terras era então desconhecido), constituindo-se aglomerados populacionais progressivamente mais numerosos em locais específicos.

A sedentarização e a agricultura propiciaram produções que abstractas e simbólicas, remetem para uma nova realidade vivencial em que o animal e as suas representações que anteriormente haviam sido desenvolvidas, não tinham a mesma proeminência [3].

Como primeira expressão desta nova relação, manifesta-se o uso extensivo de linhas rectas, imagem de um facto que o cultivo de terras implica. Para o melhor aproveitamento dos terrenos, em termos de previsibilidade, controlo e quantidade do que é plantado, recorre-se à regularização dos terrenos e ao seu aproveitamento linear, construindo malhas paralelas, perpendiculares e também diagonais. A tradução artística destas características de exploração agrícola dos terrenos configura elementos abstractos e geométricos em que as linhas rectas apresentam diversas articulações entre si e relativamente ao suporte. Desenvolve-se com naturalidade um uso decorativo deste tipo de representações, pelos ritmos visuais que oferece e por constituir um meio expedito de cobertura de superfícies.

Este é um modelo radicalmente diferente do explorado posteriormente pela paisagem. É no entanto, nas sociedades agrícolas que desenvolvem estas primeiras produções que posteriormente se irão explorar vias em que a semelhança da imagem com a realidade se tornará uma característica, aproximando-se dos modelos que a paisagem irá adoptar como seus.

Os vales férteis da Mesopotâmia foram um dos pontos de difusão de toda uma nova cultura que tinha no cultivo da terra a sua base operacional e na articulação com os rios que fornecem nutrientes às culturas, importante dependência. Nas margens e na dependência dos rios Tigre, Eufrates e já

noutra região, do rio Nilo, desenvolveram-se civilizações fundamentalmente agrícolas com explorações plásticas relevantes de espaços naturais.

3.4 - As civilizações agrícolas – Transição de paradigma na representação da natureza

Na arte egípcia assiste-se a um desenvolvimento sustentado da representação de elementos naturais, apresentando-se estes simplificados e metaforizados de modo que as composições remetem a sua significação para realidades outras que não as da vivência real. Os elementos naturais assumem-se com símbolos e não, como sucederá posteriormente, como imagens próximas ou relativas à realidade. A organização formal de elementos naturais é deste facto exemplo, na justaposição, bem como na organização sequencial relativa mais a uma lógica sintáctica que à lógica da experiência visual. Um dos temas recorrentes na arte egípcia envolvendo a representação de elementos naturais é relativo aos ciclos das estações, facto compreensível dada a dependência de toda a sociedade egípcia aos ciclos de inundações periódicas do Nilo. Dois outros temas importantes presidem à articulação de elementos naturais, trata o primeiro das cenas de caça, envolvendo a representação de todo um conjunto de relações sociais, em conjunto com os elementos animais e vegetais. O segundo tema é relativo a composições em que se estabelece uma articulação entre os elementos naturais e construções arquitectónicas. A relação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos é fundamental na compreensão das representações egípcias, estabelecendo-se laços de continuidade a que os espaços e elementos naturais não escapavam.

A regularização extrema das características formais dos elementos naturais e a sua organização sequencial ritmada prestam-se a funções decorativas, nunca surgindo as paisagens como cenas independentes. Na monarquia média, assiste-se a uma alteração de fundo na representação de formas perdendo de algum modo a rigidez padronizada que anteriormente se verificava. A liberdade de representação é no entanto, relativa, prevalecendo o sentido metafórico.

A paisagem enquanto representação artística com características que reconhecemos na norma, tem uma das suas primeiras manifestações conhecidas na zona da Mesopotâmia [4], concretamente na arte assíria (cerca de 1500 a. C. até à queda de Ninive em 612 a. C.). Esta civilização explorou

representações realísticas dos elementos que compõem a paisagem, tendo-lhes votado uma atenção particular que não se registou nas outras duas grandes civilizações da mesma região, a suméria e a babilónica, esta última ainda contemporânea da assíria. Os elementos naturais representados obedecem na maioria dos casos a padronizações como a representação de montanhas através de sequências de linhas curvas ou rectas, ou os rios traduzidos em linhas serpenteantes [5]. Trata-se de obras que não têm na representação da natureza o seu objectivo principal, antes constituindo fundos e contextualizações espaciais das cenas que se pretende representar.

As representações que chegaram até nós são realizadas em suportes resistentes, comumente baixos-relevos em pedra, ou em suportes cerâmicos, desconhecendo-se a produção em outro tipo de suportes e técnicas próximos do desenho.

3.5 - As proto-paisagens da tradição ocidental e europeia

Durante o período helenístico-romano são produzidas as imagens que constituem o antepassado directo do conceito geral de paisagem. Com efeito, as características que reconhecemos como distintivas do desenho de paisagem encontram-se em poucas obras que chegaram até nós, constituindo tradução verosímil de um possível olhar sobre as cenas representadas.

Ainda que possam ter existido trabalhos sobre variados suportes e executados através de muitas técnicas, apenas nos chegaram uns poucos exemplos em frescos, conservados por razões tão fortuitas que a sua quantidade é compreensivelmente reduzida. A função destas paisagens parece ter sido decorativa, animando superfícies em construções arquitectónicas.

Trata-se de cenas representando progressões espaciais, podendo ser consideradas verdadeiras paisagens na acepção que o termo foi adquirindo séculos mais tarde. Os espaços naturais, os elementos que os povoam, nomeadamente os vegetais e as figurações humanas são os elementos constituintes destas paisagens, podendo-se reduzir a três as suas articulações possíveis. Um primeiro modo de representação engloba exclusivamente espaços e formas naturais; um segundo introduz personagens integradas, como todos os outros elementos na paisagem natural, e o terceiro modo

engloba a representação de cenas, ou seja, acções que envolvem a interacção entre várias personagens que evoluem sobre cenários naturais.

Se ao nível do que é representado é possível estabelecer um paralelismo com produções muito posteriores, também o próprio modo de construção de formas apresenta semelhanças, ainda que muitos dos processos utilizados sejam rudimentares e aparentemente não sistematizados ou conscientes na prossecução de um fim 6.

Os artistas recorrem a processos algo confusos na sugestão da tridimensionalidade, como uma perspectiva linear aproximativa, com a utilização de variados planos de fuga e consequentemente sugerindo diferentes pontos de vista. É sugerida a progressão espacial em espaços vastos mediante uma degradação arbitrária de cores segundo a distância. São explorados recursos expressivos como pinceladas de tonalidades claras nas folhagens ou em elementos arquitectónicos, procurando representar o brilho e o reflexo destes em relação à luz 7.

3.6 - Idade Média, codificação da realidade

É corrente considerar-se a Idade Média como uma época homogénea e artisticamente pouco relevante. Este conceito deve-se à tradição de representação com origens clássicas e caracteristicamente relacionada com a realidade, algo que a Idade Média não irá na sua globalidade partilhar. De facto, a grande maioria das representações medievais não tem na relação de fidelidade entre a imagem e a realidade o seu fim último.

A Idade Média estende-se temporalmente desde o fim do Império romano do Ocidente até ao advento do Renascimento, aproximadamente entre o século V e o século XV. As balizas temporais, embora convenientes e sempre úteis, não são na Idade Média fundamentais, ao contrário de alguns aspectos geográficos. A geografia, consubstanciada nas fronteiras dos feudos e dos estados, na orografia do terreno e nas vias de comunicação existentes é, como veremos, o elemento fundamental na veículação e desenvolvimento do conceito gerador da Idade Média e aquele em torno do qual ela se reconhece - a religião.

É a religião que fornece uma relativa unidade a uma diversidade de povos e culturas. É em torno da religião que a vida e sobretudo a morte se articulam. As

teorias neoplatónicas exercem importante influência nesta época, condicionando a existência do homem medieval, pela relativização e secundarização dos aspectos terrenos em relação à realidade espiritual. Tudo e todos existiam em função e à imagem de uma realidade verdadeira e plena, pelo que a vida do homem medieval comum se passava no meio de aparências e símbolos em que os elementos que pertenciam a este mundo se revelavam aos seus olhos, remetendo para e recordando uma outra realidade que se esperava mais afortunada e se sabia mais verdadeira.

Não fazia sentido, neste contexto, a representação fiel de um objecto, pois se este era uma pálida imagem do que o verdadeiro objecto era no mundo espiritual, a sua imagem deveria constituir um modo de acesso mais eficaz a este mundo e não um retrocesso, como a cópia parecia ser. O modo de acesso ao mundo espiritual que a Idade Média privilegiou e desenvolveu foi a linguagem simbólica. Deste modo, quando surge uma folha de videira, ela simboliza não apenas a própria planta na totalidade, como todas as características, adjectivos e leituras relacionados com o jargão simbólico desenvolvido para a planta e seus derivados, como no caso, o vinho **8**.

Em termos gráficos, a abstractização e a simplificação desenvolvidas sobre as formas, foram condicionadas e condicionaram a homogeneização de símbolos e significantes. Na panóplia de elementos disponíveis e determinados, mesmo as cores chegaram a ser definidas, não pela experiência e visão da Natureza, mas pelo valor que possuíam e que significavam (os fundos dourados, por exemplo), Recorde-se ser o texto o elemento coordenador do sentido das imagens que surgem no espaço possível, agindo os elementos iconográficos como outra via de acesso ao sentido da comunicação. Como as formas não representam em si mais do que pálidas referências da sua origem divina, consequentemente a articulação de formas e os espaços são ainda menos valorizadas. Por este motivo o desenvolvimento de traduções perspécticas não faz sentido. A realidade é o que as figuras representam e simbolizam e não o que aparentam ser. Os elementos surgem assim necessariamente isolados, a uma imagem de conjunto impõem-se à viva força divisões, categorizações e tipologias.

Na relação estabelecida com a natureza e de que algumas representações são paradigmáticas, constata-se a ausência de uma noção de conjunto, em favor

do isolamento formal e conceptual dos elementos, como os herbários atestam. Os herbários medievais que chegaram até nós apresentam imagens afastadas das representações objectivas de espécimes botânicos individuais favorecendo o tipo, o ícone, a sua relação simbólica. A economia de meios descritivos (formas simplificadas, primado do contorno, cores vivas e definidas, ausência de tonalidades e pormenores) evoca o elemento vegetal, mais que o representa fielmente.

Nas obras que pretendem mostrar a fauna do mundo, animais reais e imaginários têm igual tratamento, porque de igual modo ocupam uma posição definida na ordem estabelecida.

Esta ordem de elementos de codificações necessárias e de interpretação constante vai ser progressivamente posta em causa, quer pela valorização do indivíduo, pela consciencialização do seu carácter único, quer pela compreensão do papel desempenhado pela emoção no acto estético, assim como a redescoberta de um prazer estético descomprometido, ou ainda a perda de influência da religião. A ideia que gera o acto artístico deixa de ter a aspiração de universalidade transformando-se em exemplar único, Abandonam-se tipologias em favor da singularidade que pode ser confrontada, agregada, renascendo a noção de conjunto, já não de participação dos constituintes mas da sua união. As alegorias, metáforas e simbolismos vão-se desarticular para darem lugar a um outro tipo de relação com a natureza.

3.7 - O Renascimento e o estabelecimento dos fundamentos da paisagem

De uma situação em que a observação da Natureza por si, era desvalorizada e inconsequente, vai-se processar uma transição para uma conjuntura que encontra a beleza em aparências cada vez mais filosoficamente e cientificamente explicáveis. É paradigmática desta nova relação com a natureza a subida de Petrarca ao monte Ventoux. O monte Ventoux situa-se nas proximidades de Carpentras, em Vaucluse, França. A subida de Petrarca, em Abril de 1336, na companhia do seu irmão, é relatada em carta ao frade agostinho Dionigi di San Sepulcro. Tenha sido real e/ou metafórica, esta ascensão representa um novo posicionamento do Homem face à natureza. Cinco anos após a aventura, Petrarca desenha nas margens da *História Natural*, de Plínio, uma vista do monte com uma igreja no seu cume **9**. A

religião ocupa um lugar cimeiro sobre a visão e representação da natureza, mas já não a condiciona como antes.

É todo um mundo que é alterado nesta nova conjuntura de múltiplos constituintes, em que a paisagem começa a constituir-se como conteúdo artístico com identidade própria. A sua afirmação faz-se em torno do princípio de exploração visual do espaço exterior e natural. Este é um olhar com preocupações estéticas e culturais, privilegiando de uma maneira geral os elementos naturais e os elementos que testemunham a presença humana nas épocas então valorizadas. Constituem paradigmas iconográficos destes testemunhos, as ruínas de espaços arquitectónicos e peças escultóricas de origem clássica.

O espaço exterior (como o interior) é reorganizado, tornando-se abrangente, conhecendo a sua apreensão e representação novos métodos facilitados pelas novas tecnologias, como a pintura a óleo ou a câmara obscura.

Com o Renascimento a percepção imediatiza-se, é a evidência sensível, enfim liberta que a conduz, todo o espaço e tempo desenrolam-se a partir do centro em que o Homem se constitui, determinando desse ponto de vista o próximo e o longínquo. É com o renascimento que se vai iniciar um processo que vai ter lugar nos séculos seguintes e que se revelará fundamental para o desenvolvimento da paisagem, a viagem. Tendo sido as condições de mobilidade de pessoas e bens consideravelmente reduzidas face às actuais, é de espantar a quantidade de artistas que exerceram a sua actividade em outros locais que não os de nascimento e formação. Razões variadas conduziram as deslocações dos artistas, sendo de realçar as de carácter económico, como a deslocação para mercados florescentes, ou de formação na deslocação para os centros de produção qualificados e valorizados.

A imagem 3, de Francisco de Holanda (1517-1584), representando a Nascente do Sorga e vista da casa de Petrarca do Álbum das Antigualhas, é paradigmática das deslocações dos artistas. Elaborada no âmbito de uma viagem a Itália, o autor representa não apenas uma paisagem, como também uma referência cultural.

A paisagem que desponta como género específico no sul da Europa, não é relativa ainda, à tradução de uma realidade espacial passível de ser observada.

Dissociando-se progressivamente de conteúdos religiosos que até então a tinham condicionado, as primeiras paisagens reflectem a exploração de processos de representação de formas e espaços. Neste sentido, o desenvolvimento de processos perspécticos afirma-se como característica das primeiras produções na Itália [10].
Em oposição ao carácter eminentemente bidimensional das produções medievais em que os conteúdos da paisagem são abordados, a perspectiva linear renascentista contribui para a sugestão de um espaço progressivamente mais amplo e distante do observador. Contribui igualmente para a formação de um conjunto de processos que posteriormente serão utilizados relativamente à representação de espaços reais.
Em associação ao desenvolvimento de processos perspécticos e por eles determinado, o ponto de vista das representações é alterado substancialmente em relação a produções anteriores. Deixa de estar colocado ao mesmo nível do assunto representado, passando a situar-se num plano mais elevado e necessariamente mais distante do que é representado [11].

A paisagem do norte da Europa obedece a princípios diferentes dos registados na Itália. Nesta região, a perspectiva linear não constituiu o processo matricial de representação de paisagens, bem como os espaços e formas representados são profundamente diferentes. Não se trata apenas das diferenças de orografia e flora, sendo os próprios fundamentos da paisagem distintos nos dois modelos de paisagem.
As produções do norte da Europa não têm como principal preocupação a representação de actos ou acções específicos como os religiosos, antes a descrição visual de uma dada realidade [12]. Em termos de composição, o que na arte italiana era objecto de importante preparação, na arte holandesa parece ser descuidado, surgindo como a visão natural de uma acção que se desenrola aos olhos do espectador.

Na representação de paisagens deste período, a perspectiva constitui uma estrutura compositiva prévia. Posteriormente, a conjugação da perspectiva linear italiana e a perspectiva atmosférica flamenga irão possibilitar a representação de elementos naturais e artificiais, sugerindo volume num

espaço que se prolonga até ao infinito. Este feito será conseguido através de uma liberdade e aparente verosimilhança da paisagem que se encontra ausente nas produções renascentistas e de que o desenho é factor determinante.

3.8 - O desenho na paisagem

As explorações da paisagem no advento do renascimento compreendem dois conjuntos essenciais de técnicas [13], a pintura e o desenho. Se na primeira se regista uma evolução no que aos aspectos técnicos é relativa, o desenho sofre alterações mais substantivas. Ainda que também nos aspectos técnicos se tenham registado inovações, é na progressiva autonomização do desenho de paisagem e na sua consideração como obra finalizada que reside a alteração desta expressão. O desenho autonomizou-se mais rapidamente que a pintura na representação de paisagens, conferindo à natureza o papel de sujeito principal na composição, muito antes que tal sucedesse na pintura [14].

O desenho, compreendido até ao renascimento como etapa preparatória para a elaboração de uma pintura, que também continuará a ser, adquire a partir de então, foros de independência conceptual e técnica. A tal independência não é estranha a adequação do desenho aos registos efectuados em espaços específicos, em oposição à utilização da pintura como técnica de interior até bastante mais tarde.

Ainda que antes do renascimento tenha havido alguns trabalhos em que a paisagem foi explorada no desenho [15], apenas posteriormente se afirma o desenho de paisagem como género autónomo. Os desenhos começam a ser considerados obras de arte, alargando-se a esta expressão o sistema artístico e económico de que coleccionadores e comerciantes são parte integrante. Artistas passam a dedicar-se em exclusivo ao desenho, ou associando-o à gravura [16].

A exploração da paisagem no desenho como expressão progressivamente autónoma, tem nos processos de representação da profundidade acima referidos, importantes fundamentos. Com efeito, nos séculos XV e XVI desenvolvem-se soluções gráficas de sugestão da profundidade, ao mesmo tempo que a paisagem constrói o seu corpo conceptual. Não se pode ainda

nesta época, como foi acima referido, considerar os desenhos de paisagem como representações específicas de locais. A imagem 4, de Leonardo da Vinci (1452-1519), representa uma paisagem extensa que não terá sido representada num local particular [17].

A paisagem durante os séculos XV e XVI é explorada ainda como fundo de uma qualquer acção, pelo que os desenhos de paisagens configuram um tipo de exploração de espaços e formas que não têm na natureza um modelo directo privilegiado. Por este motivo, os artistas renascentistas deslocavam-se muito pouco ao campo para nele desenharem o que viam. Os desenhos de paisagens são realizados sobretudo a partir de recordações e apontamentos parciais [18]. Tome-se o exemplo de Albrecht Dürer (1471-1528), que representa espaços e elementos naturais, aparentemente com objectivos de formação e constituição de modelos [19]. Durante o século XVI, alguns artistas constituem-se como referência, como Albrecht Altdorfer (1480-1538), Wolf Huber (c. 1490-1553), Wolfgang Katzheimer *o velho* - imagem 5, do norte da Europa ou Domenico Campagnola (1500-1564), veneziano.

O desenho de paisagem nos séculos XV e XVI configura sobretudo, a construção de um corpo processual que permite uma construção verosímil e autoriza posteriormente uma representação fiel de espaços reais. Neste sentido é compreensível o recurso a disposições regulares de formas, como a simetria com um eixo vertical, como meios de construção controlada de espaços e formas.

3.9 - O século XVII

No século XVII, a Europa regista uma evolução considerável na sua organização social. Verifica-se um aumento da população que se aglomera em centros urbanos com progressiva influência, sobretudo económica, que se irá revelar determinante no desenvolvimento da paisagem [20], particularmente no norte da Europa. Na continuidade da prática do século anterior, é grande a mobilidade dos artistas, especialmente na direcção de Itália. Neste quadro, um grupo de desenhadores destaca-se pela quantidade e características de trabalho dos seus constituintes, oriundos do norte da Europa. Com origens

variadas, como os pequenos estados que constituíam a Alemanha, da Flandres, da Holanda, da Suíça, ou da Áustria, estes desenhadores eram valorizados pela sua minúcia de representação [21]. Desenhadores de outras proveniências, igualmente em Itália, não se constituíram como conjuntos tão relevantes. Os desenhadores franceses inscrevem-se nesta categoria, por serem em número inferior e pela características das suas obras serem muito próximas às que nos artistas italianos se registavam [22].
Em Itália, os desenhadores confluem as suas experiências e partilham referentes, que associam e evoluem dos vestígios arquitectónicos, para os espaços naturais onde estes estão localizados. Dois tipos de exploração da paisagem verificam-se então: as abordagens idealizadas e a natureza como referente principal [23].

A exploração da paisagem idealizada tem nos artistas italianos ou italianizados expressão importante. Este tipo de obras compreende uma organização dos elementos constituintes da paisagem segundo critérios que não encontram em modelos naturais globais o seu fundamento [24]. Os desenhos exploram características classicizantes das formas representadas, estruturando composições que ilustram ideais estéticos e culturais. Os desenhos de paisagens com estas características configuram imagens compostas resultantes da associação de elementos de várias proveniências, reais ou outras. Foram vários os desenhadores que desenvolveram este tipo de expressão, sobretudo na região de Bolonha e de Roma, em que o atelier dos irmãos Carraci (Agostino 1557-1602 e Annibale1560-1609) foi um dos centros difusores. Nicolas Poussin (1594-1665), francês, desenvolve desenhos de paisagem com estas características, das quais se considera um dos mais dilectos representantes - imagem 6.
IL Guercino (1591-1666), ainda que construindo paisagens mais livres que os autores anteriormente apontados, também se inscreve nesta categoria de desenhos de paisagens.
Claude Lorrain (1600-1682), constitui um caso particular, pela liberdade plástica que emprega na construção dos desenhos de paisagem que o inscrevem, pelos conteúdos no campo da paisagem ideal e pelo modo, num tipo particular de exploração realista [25]. Este autor, instituindo-se como

referência do desenho de paisagem [26], influenciou muitos desenhadores, destacando-se neste período: Giovanni Domenico Desiderii (1624-depois de 1660), ou L'Angellucio, activo na segunda metade do século XVII, Crescenzio Onofri (1632-1712) ou ainda Gaspard Dughet (1615-1675) – imagem 7.

A paisagem com uma abordagem mais realista, em que os espaços naturais assumem especial relevo como referentes directos, tem na acção dos desenhadores do norte da Europa influência determinante. Esta não é ainda uma paisagem de representação exclusiva dos espaços naturais. Configura-se ainda como composição de partes, variando nas características das formas e nos objectivos relativamente à categoria anterior. Este tipo de desenhos de paisagem aspira claramente à verosimilhança, tendo a partir deste século importante expressão no subtipo designado por *vedutismo* [27], de que os trabalhos venezianos se tornarão imagem.
Na região de Roma, Paul Bril (1554-1626) – imagem 8, originário do norte da Europa e Adam Elsheimer (1578-1610), nascido em Frankfurt, foram dois desenhadores referenciais neste tipo de exploração da paisagem. Agostino Tassi (1585-1644) e Filippo Napoletano (1587/90-c1630) desenvolveram desenhos de paisagem com esta expressão, ao ponto da atribuição dos desenhos destes dois autores ser por vezes difícil [28].
Desenvolvendo explorações diferentes dos dois tipos de desenhos de paisagem anteriormente referidos, situam-se as obras de Salvatore Rosa (1615-1673). A liberdade de execução, assim como uma composição claramente afastada da realidade, configuram as principais características que irão ser particularmente apreciadas na Inglaterra de oitocentos.

No Norte da Europa e especialmente na Holanda, desenvolve-se no século XVII o desenho de paisagem como expressão artística autónoma. A autonomização da paisagem, comporta a perda de influência de figurações em privilégio da natureza como elemento fundamental da composição. Na *era dourada* dos desenhos de paisagem na Holanda, em que este século se constitui pela qualidade e multiplicidade de abordagens [29], é relevante o tratamento tonal e cromático próximos à realidade que os artistas conseguiram.

A tomada da natureza e das situações que se apresentam ao artista, como modelos dos desenhos de paisagem é característica destas explorações.

Num contexto económico bastante diferente do existente na Itália coeva, os artistas holandeses dependiam não de encomendas de patronos, mas de um mercado livre. Este facto ajuda a perceber a enorme quantidade de desenhos de paisagem deste período, bem como o desenvolvimento de técnicas de reprodução dos mesmos. Em associação às técnicas de gravura que neste século registaram inovações importantes e proporcionavam obras em quantidade e a baixos preços, desenvolveram-se no campo do desenho outras soluções. Tanta era a procura pelos desenhos de paisagem, que estes eram contrafeitos, chegando mesmo a ter sido duplicados pelos próprios autores, como o atesta o exemplo de Pieter Molyn (1595-1661) e com fins diferentes, Lambert Doomer (1622-1700) [30].

De desenhos de paisagem em que a realidade se apresenta como modelo importante, foram autores referenciais, Rembrandt van Rijn (1606-1669), Jacob van Ruysdael (1628/9-1682), Hercules Seghers (1589/90-1630) – imagem 9, ou Jan van Goyen (1596-1656) [31].

Uma vez assimilados os processos de sugestão da profundidade e em particular, os processos perspécticos, que tinham sido desenvolvidos nos dois séculos anteriores, todo um novo conjunto de desafios se coloca aos artistas. Em termos de composição são exploradas soluções diferenciadas, deixando de se verificar com tanta regularidade a simetria ou composições centralizadas, assim como é introduzida uma irregularidade antes desconhecida.

A representação de paisagens durante o século XVII alterou as suas características anteriores, adoptando-se progressivamente a natureza como referente formal directo. Para esta característica contribuiu de modo importante o desenho como técnica de eleição para a representação de locais específicos. Ainda que muitos dos desenhadores desenvolvessem trabalho noutras técnicas, nomeadamente a pintura e particularmente no caso dos artistas Holandeses a gravura, o desenho constituiu-se como técnica privilegiada de expressão e por vezes exclusiva [32].

3.10 - O século XVIII

O desenho de paisagem durante a primeira metade do século XVIII desenvolve as vias estabelecidas nos séculos anteriores, precipitando uma torrente de alterações na segunda metade do século.

Em Itália, os desenhos de paisagem elaborados continuam os modelos da paisagem ideal classicizante, desta feita não distinguindo as nacionalidades dos artistas na prossecução do modelo. Jan Frans van Bruemen (1662-1749), conhecido pelo seu cognome *Orizzonte*, como Paolo Anessi (c1700-c1766), distinguem-se na prossecução deste tipo de paisagens. Mesmo na Holanda, no início do século XVIII foram introduzidas ruínas de edifícios medievais nos desenhos de paisagem, ao gosto dos vestígios arqueológicos italianos **33**. Em França, Hubert Robert (1733-1808) desenvolve vasta obra segundo os princípios da paisagem ideal – imagem 10.

A via realista da paisagem vai adquirindo no entanto, alguma preponderância sobre a anterior, em Itália, através de uma aproximação mais fidedigna aos espaços representados. São autores representativos deste tipo de desenhos de paisagem, Gaspar van Wittel (1655-1736) ou Gian Paolo Panini (1691-1765). Trata-se do vedutismo, que teve na cidade de Veneza um importante centro difusor e nas figuras de Francesco Zuccarelli (1702-1788), Anton Canal dito o *Canaletto* (1697-1768) – imagem 11 e Francesco Guardi (1712-1793) seus dilectos representantes **34**. Este tipo de representações de paisagem tem enorme influência sobre as obras que se encontram relacionadas com as viagens e particularmente com as que têm a Itália como destino.

A viagem a Itália afirmou-se durante o século XVIII, como uma etapa importante na formação de artistas, tendo sido também incorporada na educação de jovens aristocratas **35**. O *Grand Tour*, como seria designada a viagem, compreendia toda um conjunto de estruturas estabelecidas, configurando uma situação bastante diferente da verificada nos séculos anteriores. Os artistas não se deslocavam individualmente e segundo os acasos do destino, antes percorrendo um percurso pré-determinado e comum a outros viandantes. Ainda que o destino privilegiado fosse a Itália, a viagem compreendia, segundo os trajectos escolhidos, o acesso a variadas realidades artísticas e geográficas **36**. As viagens dão lugar a dois tipos de representações

em que a fidelidade aos espaços reais é fundamental. Os desenhos de paisagens executados pelos viajantes e os que estes adquirem como recordação da sua passagem por um local específico. Giovan Battista Busiri (1698-1757) desenvolve exclusivamente trabalhos de pequenas dimensões em várias técnicas para este fim [37].

Às características acima referidas, exploradas em termos semelhantes por todo o continente europeu, acrescente-se a extrema liberdade de abordagem das formas que alguns desenhadores de paisagem registam. Referimo-nos a desenhadores como Watteau (1684-1721), Fragonard (1732-1806), ou François Boucher (1703-1770).

Em Portugal, este é o grande momento da representação da paisagem, ainda que por vezes secundarizada por figurações. O desenvolvimento tardio é compreensível dado o contexto da arte condenada pela contra-reforma [38]. São conhecidos desenhos de paisagem de Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781), André Gonçalves (1692-1762), António Leitão de Faria – Cavaleiro de Faria (cerca de 1684-1771) - imagem 12, João Glama Stroberle (1708-1792), Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818), ou Vieira Portuense (1765-1805).

Na segunda metade do século XVIII, assiste-se a uma aproximação mais pronunciada aos espaços naturais, libertando-os de figurações e conteúdos que não os espaços reais. A natureza ganha foros de cidadania dramática no âmbito do romantismo emergente no final de século. No sentido da exaltação das paisagens reais, desenvolve-se o conceito de pitoresco na Inglaterra [39]. O pitoresco é relativo às características *artísticas* de locais particulares na sua valorização como espaços diferenciados [40]. É precisamente na Grã-Bretanha que se desenvolve um tipo particular de exploração do desenho de paisagem, que ilustrará este princípio conceptual. A este facto não é estranho o desenvolvimento do turismo interno a partir de 1760 [41]. Com efeito, nos finais do século torna-se difícil aos ingleses deslocarem-se ao continente por via das guerras tidas então com França. As viagens em Inglaterra contavam com destinos como as Highlands ocidentais, no perímetro de Glasgow; o distrito dos lagos na região de Cumberland e o norte do país de Gales, a Oeste de Liverpool. As viagens a locais específicos contavam com guias literários e

iconográficos que orientavam os viajantes, direccionando a sua atenção para o que era valorizado e tido como artisticamente superior – o pitoresco. Thomas Gainsborough (1727-1788) – imagem 13, William Gilpin (1724-1804), Paul Sandby (1730-1809), desenvolverão obra neste sentido. Para responder a estes novos conceitos de paisagem que têm no local específico seu fundamento formal, é adoptada uma técnica que permite a exploração cromática, a aguarela. O desenho sofre uma alteração significativa com a introdução desta técnica cromática. Registo rápido e eficaz, o desenho torna-se apenas um modo perceptível de delimitação da aplicação de cores, em vez de se constituir como expressão única.
É precisamente na exploração cromática que reside uma característica dos desenhos de paisagem executados na segunda metade do século XVIII, que os aproximam da pintura [42]. Outra característica fundamental é a representação de paisagens directamente a partir da natureza [43]. A difusão destas características será de tal monta que na segunda metade do século, em França, o desenho adquire importância fundamental, como elemento da formação das classes privilegiadas e como aptidão necessária às aplicações industriais das classes mais baixas. Surgem as *Ecoles Gratuites de Dessin*, em Paris e noutros locais do país, assim como os manuais de desenho, em que os títulos relativos à paisagem são maioritários [44].

No século XVIII assiste-se à maturação do desenho de paisagem, na assunção de novos modelos na sua representação e na sua definitiva emancipação como obra artística [45]. O desenho de paisagem é acessível a todos, seja pela multiplicação de obras didácticas, pelas escolas que se implementam, ou pelo gosto colectivo de que a paisagem parece ser imagem. O pitoresco não condiciona apenas a representação de paisagens nos locais em que estas se desenvolvem, como também a construção de novas paisagens de que o contributo de Alexander Cozens é paradigmático [46].

3.11 - O século XIX

No início do século XIX continuam a desenvolver-se os desenhos de paisagem em locais específicos, no seguimento de práticas anteriores. Os meios utilizados aproximam-se em alguns casos aos da pintura, na procura da

tradução de valores cromáticos. Sobre suportes de papel, são representadas paisagens através de aguarelas ou de óleos, explorando-se, de um modo generalizado, meios gráficos ou plásticos que permitem a construção expedita de superfícies, em prejuízo da linha [47]. A Itália, no início deste século ainda se constitui como local privilegiado para este tipo de representações [48]. Executadas em espaços específicos, as paisagens tanto são elaboradas segundo um modelo de paisagem composta, como representando directamente com a maior aproximação possível os locais nos quais se desenvolvem as obras. Esta última concepção apresenta algumas afinidades com as explorações artísticas do romantismo.

O romantismo dera os primeiros passos no século XVIII, com o movimento germânico *Sturm und Drang*, afirmando no início do século XIX os seus pressupostos antiracionalistas e a natureza como modelo da criatividade artística. Mediante uma valorização da subjectividade e do indivíduo como factores de criação e mediação perceptiva, a paisagem vai constituir-se como o meio expressivo por excelência do romantismo. Esta exploração artística tem no desenho uma expressão fundamental, já não apenas como técnica por excelência de representação, mas como expressão individual maior [49]. Se a representação e vivência nos espaços naturais é uma característica do romantismo e partilhada com um modelo distinto que tem na representação fidedigna da natureza o seu objectivo maior, uma diferença fundamental os separa, a subjectividade. Carl Wagner (1797-1867) e Ludwig Richter (1803-1884), em Agosto de 1824, na companhia de outros dois artistas alemães, encetaram uma viagem em Itália que os havia de conduzir a Tivoli, para desenhar as paisagens do percurso. Ludwig Richter irá registar o seu espanto na constatação da subjectividade inerente a cada uma das representações que os quatro companheiros produzem sobre um mesmo local [50].
O pitoresco, conceito estrutural de desenhos de paisagem da segunda metade do século anterior que haveria de prosseguir no século XIX, associa-se a um conceito mais conforme aos sentimentos românticos, o sublime. Se o pitoresco representava uma diferenciação qualitativa relativamente à normalidade, com o sublime associa-se-lhe uma diferenciação quantitativa. Não basta que os locais possuam características susceptíveis de evocar um sentimento particular que

associa a arte à percepção, identifica-se igualmente uma dimensão ética e pessoal. Através das dimensões e periculosidade dos espaços, estes adquirem personalidade própria e identidade artística [51]. Dois autores significativos da exploração da paisagem segundo um ponto de vista que o romantismo reconhecia como seu são Caspar David Friedrich (1774-1840) e John Robert Cozens (1752-1797), sendo que o último viria a exercer influência determinante durante o século XIX – imagem 14.

Os autores ingleses, na esteira do trabalho desenvolvido no final do século anterior, destacam-se no desenvolvimento de soluções diferenciadas e inventivas de paisagem. Desde aguarelistas como David Cox (1783-1859), ou Joshua Cristall (1768 -1847), ao contributo de John Constable (1776-1837), ou ainda à revolução que os trabalhos de Joseph M. W. Turner (1775-1851), enunciam – imagem 15. A influência deste autor nas gerações seguintes foi relevante. Falecido em 1851, as características das obras que havia produzido nas décadas de 1830 e 40 encontram-se passados mais de 30 anos em obras de autores posteriores, como em John Brett [52]. A este facto não foi estranho o contributo de Ruskin na divulgação e valorização de características formais e tonais relativas a Turner.

Em Portugal, o desenho de paisagem tem muitos cultores no âmbito do romantismo incipiente que se desenvolveu no país e do naturalismo, como Arcângelo Fusquini (1771-1834), Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), Tomás José da Anunciação (1818-1878), José da Costa Sequeira (1800-1872) ou Francisco Metrass (1825-1861). Silva Porto (1850-1894) – imagem 16, ganha em 1873 uma pensão do estado para o estudo da paisagem, compreendendo quatro anos em Paris e um ano em Itália.

A exploração do desenho de paisagem no século XIX, conforme o anterior, foi bastante variada, assistindo-se na generalidade das abordagens a incorporação da *experiência fenomenológica do mundo natural* [53] nas obras. A natureza e as suas manifestações particulares não são alheias ao desenvolvimento das paisagens, antes as condicionando. Os tipos de desenvolvimento dos desenhos de paisagem são extremamente variados, aliando a exploração de vias estabelecidas ao longo da sua história ao desenvolvimento de outras. Esta inovação, notável na multiplicidade de

abordagens e na sua dispersão, alia todos os contributos ainda que divergentes do desenho de paisagens. Desde as obras de Vincent Van Gogh (1853-1890), às mais exaustivas tentativas de sistematização da paisagem, como em Goethe (1749-1832) ou John Ruskin (1819-1900) **54**.

1 - Ao nível das dificuldades em estabelecer um corpo único e coerente de teoria estética da paisagem, veja-se BOURASSA, Steven C. – *The aesthetics of landscape*. Londres, Belhaven Press, 1991

2 - HONOUR, Hugh e FLEMING, John – *Histoire Mondiale de l'Art.* Bordas, 1988 (22B)

3 - JELLICOE, Geoffrey e Susan – *The Landscape of Man*. Londres, Thames and Hudson, 1996

4 - BERENSON, Bernard –*Esthetique et Histoire des Arts Visuels.* Paris : Albin Michel, 1953 (p. 108). Veja-se o baixo - relevo *Saque da cidade de Hamanu por Assurbanipal,* proveniente da cidade de Ninive, cerca de 650 a.C. actualmente no British Museum, em Londres. Nesta obra as forças de Assurbanipal evoluem por terrenos com representações de elementos vegetais.

5 - Encyclopedia of World Art

6 - CAUQUELIN, Anne – *L'invention du paysage*. Paris, Plon, 1989

7 - Encyclopedia of World Art

8 - A iluminura em Portugal - Identidade e influências Colóquio internacional. Biblioteca Nacional, 1999 e CLARK, Kenneth, ALMEIDA, Luísa Maria Rijo de (tradução) Op. cit

9 - SCHAMA, Simon Op. Cit.

10 - CAUQUELIN, Anne Op. Cit.

11 - CLARK, Kenneth, ALMEIDA, Luísa Maria Rijo de (tradução) Op. cit O autor considera a utilização de pontos de vista altos uma necessidade derivada da utilização da camera obscura. A classificação de *paisagem de Factos*, no sentido de tradução gráfica e pictórica da realidade, que o autor relaciona com as primeiras produções artísticas, não parece corresponder às características das obras. Mais que representação de espaços determinados, as primeiras obras em que a paisagem começa a autonomizar-se, constituem, particularmente em Itália, exercícios de composição e de aplicação de soluções técnicas. Para uma abordagem do ponto de vista e das características das obras de sedimentação do género da paisagem, veja-se a nota seguinte.

12 - CRANDELL, Gina – *Nature Pictorialized*. Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1993

13 - Ver capítulo relativo aos suportes, materiais e técnicas da paisagem.

14 - CHIARINI, M. – *I disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*. Treviso, Libreria Editrice Canova, 1972

15 - No campo das produções medievais existem exemplos de obras que ainda não são paisagens no sentido que irão adquirir posteriormente, mas apontam claramente nesse sentido, como algumas ilustrações do *Tacuinum Sanitatis* (Codex Vindoboniensis 2396) na Österreichische Nationalbibliothek, Viena. Os *Tacuinum Sanitatis* são obras principalmente de carácter médico, englobando no entanto, conteúdos muito diversificados. O códice em apreço é colorido, surgindo duas ilustrações incompletas (sem qualquer tratamento cromático) relativas à fava e ao farelo que apontam as explorações gráficas que posteriormente se irão realizar.

16 - A semelhança formal destas duas expressões ajuda a compreender a sua associação. Muitas das inovação registadas na gravura deveram-se à tentativa de reprodução das características do desenho. RAMIREZ, Juan António – *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A. 1981 e

GUICHARD, Charlotte– *Les «Livres à dessiner» à l'usage des amateurs à Paris au XVIIIe siécle.* « Revue de l'art – Le dessin ». Paris : Centre National de la recherche scientifique. ISSN 0035-1236, nº 143 (2004)

17 - SCHAMA, Simon Op. cit.

18 - Na última década do século XV, aquando a sua primeira viagem transalpina, Dürer realizou uma série de desenhos dos quais cerca de trinta chegaram até nós. São desenhos que não foram originalmente assinados, constituindo o que parecem ser estudos de elementos naturais, possivelmente para constituição de uma iconoteca própria. WOOD, Christopher S. Op. cit.

19 - WOOD, Christopher S. Op. cit.

20 - O aumento da população e a constituição de centros urbanos são consideráveis na Europa central e do norte. RAMIREZ, Juan António Op. cit. p 30

21 - HUTTER, Heribert –*Drawing history and technique.* Londres, Thames and Hudson, 1966 58

22 - Destacam-se no entanto, alguns desenhadores franceses de paisagens, como Claude Lorrain, Gaspard Dughet ou Nicolas Poussin. CHIARINI, M Op. Cit

23 - ARNOLDI, Francesco Negri e VALENTI, Simonetta Prospera – *Il disegno nella storia dell' arte italiana*. Carocci Editore, Roma, 2003 168

24 - ARNOLDI, Francesco Negri e VALENTI, Simonetta Prospera Op. Cit

25 - KITSON, Michael - *Claude Lorrain: Liber Veritatis*. British Museum Publications Ltd, Londres, 1978

26 - Ao ponto de séculos mais tarde o seu nome ser ainda associado a um meio óptico que permitia a percepção de um espaço em condições cromáticas semelhantes às da sua obra – o espelho ou vidro de Claude.

27 - ARNOLDI, Francesco Negri e VALENTI, Simonetta Prospera Op. Cit 168

28 - CHIARINI, M Op. Cit XXVII

29 - KEYS, George – *Die Landschaft im Jahrhundert Rembrandts.* "Master Drawings". Nova Iorque Vol. XXXIII nº24 (1995) 183

30 - Tanta era a procura pelos desenhos de paisagem, que estes eram contrafeitos, ou mesmo duplicados pelos próprios autores, como o atesta o exemplo de Pieter Molyn 1595-1661, ou com fins diferentes, Lambert Doomer. BECK, Hans Ulrich - *Pieter Molyn and his duplicate drawings*. "Master Drawings". Nova Iorque Vol. XXXV nº 4 (1997)

31 - A plétora de autores é imensa, incluindo ainda Hendrick Avercamp 1585-1634, Nicolaes Berchem 1620-1683, Aelbert Cuyp 1620-1691, Jan van der Heyden 1637-1712 e tantos outros. Relativamente aos locais em que estes artistas desenvolveram trabalhos, ainda hoje passíveis de serem identificados, veja-se STEER, John e WHITE, Antony – *Atlas de l'art occidental*. Citadelles & Mazenod, 1995

32 - G. F. Grimaldi, dito o O Bolonhês 1606-1680, ou Remígio Cantagallina 1580-depois de 1635. CHIARINI, M Op. Cit

33 - KEYS, George Op. Cit.

34 - ARNOLDI, Francesco Negri e VALENTI, Simonetta Prospera Op. Cit

35 - STEER, John e WHITE, Antony Op. cit.

36 - STEER, John e WHITE, Antony Op. cit. 202

37 - CHIARINI, M Op. Cit

38 - As limitações iconográficas estabelecidas no Concílio de Trento de 1563 iriam condicionar as representações até ao século XVIII. A paisagem autónoma não consistia numa exploração plástica recomendada, sujeitando-se a figurações (religiosas) dentro dos parâmetros estabelecidos. GONÇALVES, Flávio - *A Inquisição Portuguesa e a Arte Condenada Pela Contra-Reforma,* in História da Arte (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda) (1990)

39 - William Gilpin 1724-1804 – *Observations on the river Wye and several parts of South Wales & c. relative chiefly to Picturesque beauty; made in the Summer of the year 1770,* Londres, 1782 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 837

40 - William Gilpin 1724-1804 – *Observations on the river Wye and several parts of South Wales & c. relative chiefly to Picturesque beauty; made in the Summer of the year 1770,* Londres, 1782 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 861

41 - STEER, John e WHITE, Antony Op. cit. 254

42 - STEFANI, Chiara Op. Cit. A autora fundamenta a sua investigação no pressuposto de que o desenho procura imitar os efeitos da pintura.

43 - É tal o interesse manifestado pelos artistas no desenho de locais particulares que as autoridades de Dresden (Alemanha) cobravam uma taxa para se poder desenhar a paisagem nos seus territórios. Salomon Gessner e Konrad Gessner – *Cartas sobre pintura de paisagem*, Berna, 1801 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 830

44 - GUICHARD, Charlotte Op. Cit. um exemplar em português deste tipo de obras encontra-se na Biblioteca Nacional: HUBERT *O mestre do desenho – novo curso elementar de estudos de paisagem por Hubert posto em linguagem por J. I. Roquete*. Aillaud-Monrocq, Paris, 1851

45 - O desenho é até à segunda metade do século XVIII, um bem com um valor relativamente reduzido e com pouca expressão comercial e no campo do coleccionismo, segundo fundamentação do autor desta obra. MICHEL, Christian – *Le goût pour le dessin en France aux XVIIe et XVIIIe siècles : de l'utilisation à l'étude désintéressée.* « Revue de l'art – Le dessin ». Paris : Centre National de la recherche scientifique. ISSN 0035-1236, nº 143 (2004)

46 - O *Novo Método...* de Alexander Cozens constitui uma obra única na aplicação de modelos pictóricos e gráficos na construção de paisagens. SLOAN, Kim – *Alexander and John Robert Cozens: The poetry of Landscape.* Ontário, Canadá Yale University Press/ The Art Gallery of Ontario, 1986

47 - STEFANI, Chiara Op. Cit.

48 - CAVINA, Anna Ottani (direcção) – *Paysages d'Italie- Les peintres du plein air (1780-1830)*. Milão, Electa, 2001

49 - HUTTER, Heribert Op. cit. 60 O desenho assume-se como expressão artística susceptível de veicular do melhor modo possível os estados de alma dos artistas, chegando ao ponto da pintura adquirir características gráficas. Tal facto verifica-se com particular incidência no registo de formas na paisagem.

50 - Um dia, nós os quatro estávamos sentados ao lado uns dos outros numa estreita saliência perto da magnífica cascata do Anio. Cada um de nós estava desejoso de representar a cena com a maior fidelidade. Depois de terminar o meu trabalho e tendo examinado todas as imagens, fiquei algo surpreendido por as encontrar tão largamente diferentes. Não sendo novidade para mim que cada pessoa individualmente vê a natureza numa luz especial, ou melhor, representa a natureza em maneiras diferentes, até àquele momento eu não tinha visto ilustrado tão claramente, nem compreendido em tal extensão que a Arte não é nada mais que uma reflexão íntima da natureza nos espelho da alma." (RICHTER, Ludwig – *Lebenserinerungen eines deutschen Malers Selbstbiographie nebst Tagebucheniederschriften und Briefen von Ludwig Richter.* Frankfurt am Main, ed. H. Richter, 1895 p. 159-160) in WULLEN, Moritz Op. Cit 361

51 - Edmund Burke 1729-1797 Um inquérito filosófico sobre a origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo, Londres 1757 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 519-20

52 - WILTON, Andrew - *Victorian Landscape watercolours* - "Master Drawings". Nova Iorque vol. XXXIII nº 1 (1995)

53 - HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) 1041

54 - GOETHE Op. Cit. e RUSKIN, John – *The Elements of Drawing.* Nova Iorque, Dover Publications inc. 1971 De sinal contrário na metodologia, objecto e fim da análise, estes dois autores efectuam uma interessante sistematização da realidade natural da qual desenvolvem correspondente obra gráfica. No caso de Goethe, mais no sentido de recolha de dados e em Ruskin, como resultante.

Imagem 3 Francisco de Holanda - *Nascente do Sorga e vista da casa de Petrarca*. Pena sobre papel, Album das Antigualhas, século XVI

Imagem 4 Leonardo da Vinci - *Paisagem rochosa com castelo*. Pena com bistre e aguadas sobre papel, Florença, Uffizi Itália, 1473

Imagem 5 Wolfgang Katzheimer o velho – *Paisagem*. Pastel, sépia e aguada sobre papel, GETTY, 1485-1500

Imagem 6 Nicolas Poussin - *O rapto de Europa*. Tinta castanha, pena e aguada sobre papel, Itália, Louvre, cerca de 1640

Imagem 7 Gaspard Dughet – *Paisagem* . Pena e aguada sobre papel, Louvre, 1635-75

Imagem 8 Paul Bril - *Árvores na margem de um lago*. Pena sobre papel, Itália, British Museum, 1609

Imagem 9 Hercules Seghers – *Paisagem* . Pena sobre papel, Holanda, Rijksmuseum,1625

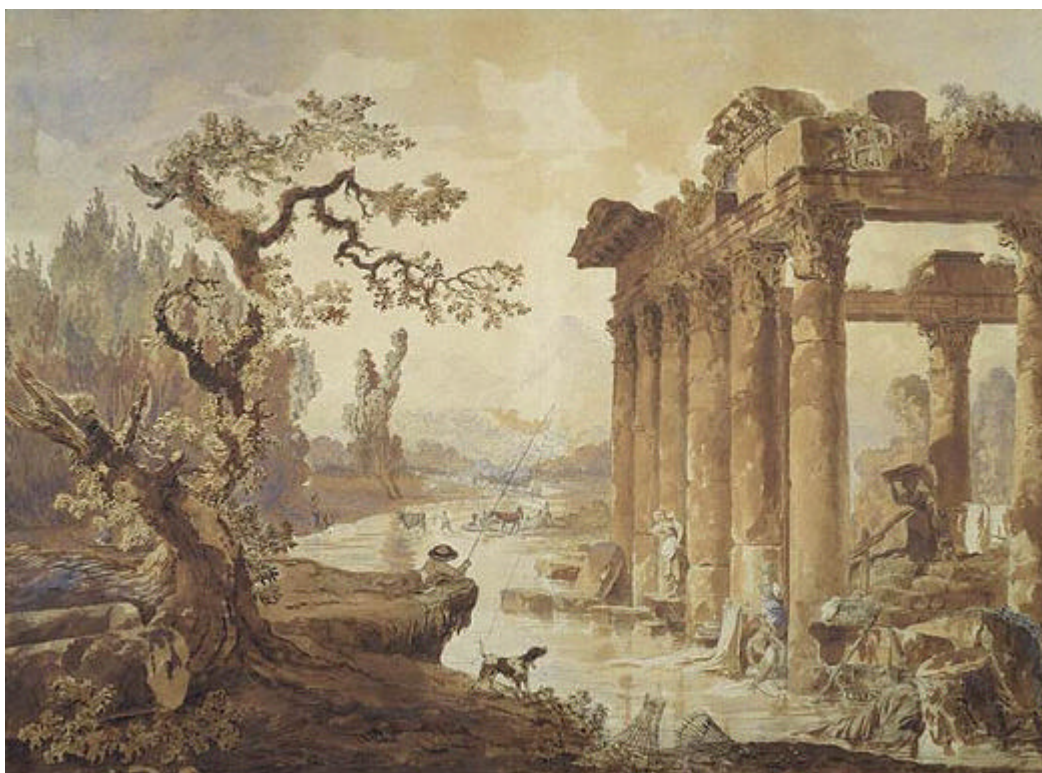



Imagem 10 Hubert Robert- *Paisagem com ruínas*. Pastel, pincel, pena e aguada sobre papel, França, GETTY, 1772

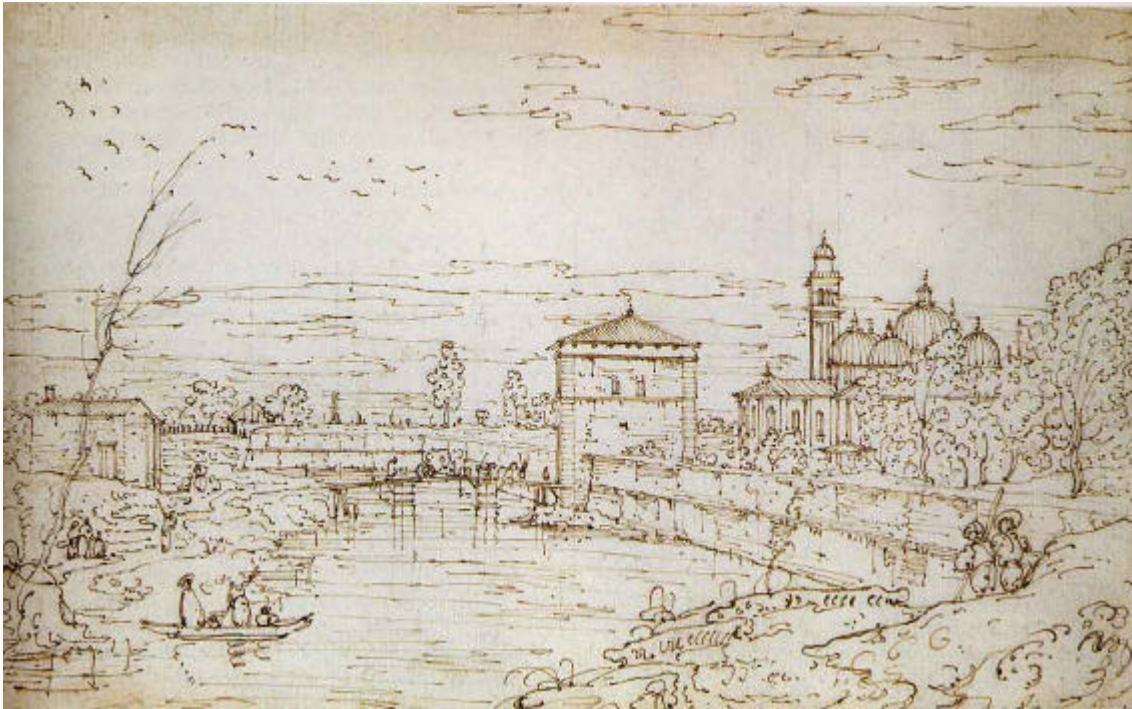



Imagem 11 Canaletto – *Vista de Pádua*. Pena sobre papel, Itália, Museu Nacional de Arte de Budapeste, 1740-2

Imagem 12 Cavaleiro de Faria – *Paisagem* . Pena a sépia sobre papel, Portugal, Museu Nacional de Arte Antiga, 1768-1771

Imagem 13 Thomas Gainsborough - *Composição de paisagem*. Lápis e goma arábica sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1727-1788

Imagem 14 John Robert Cozens – *Paisagem*. Pena, pincel e aguada sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1777. Nesta imagem é patente uma característica distintiva dos trabalhos deste artista, as tonalidades carregadas decorrentes de uma iluminação particular das formas.

Imagem 15 Turner - *Ondas de rebentação na costa e céu de tempestade*. Aguarela sobre papel, Tate Gallery, 1825-30

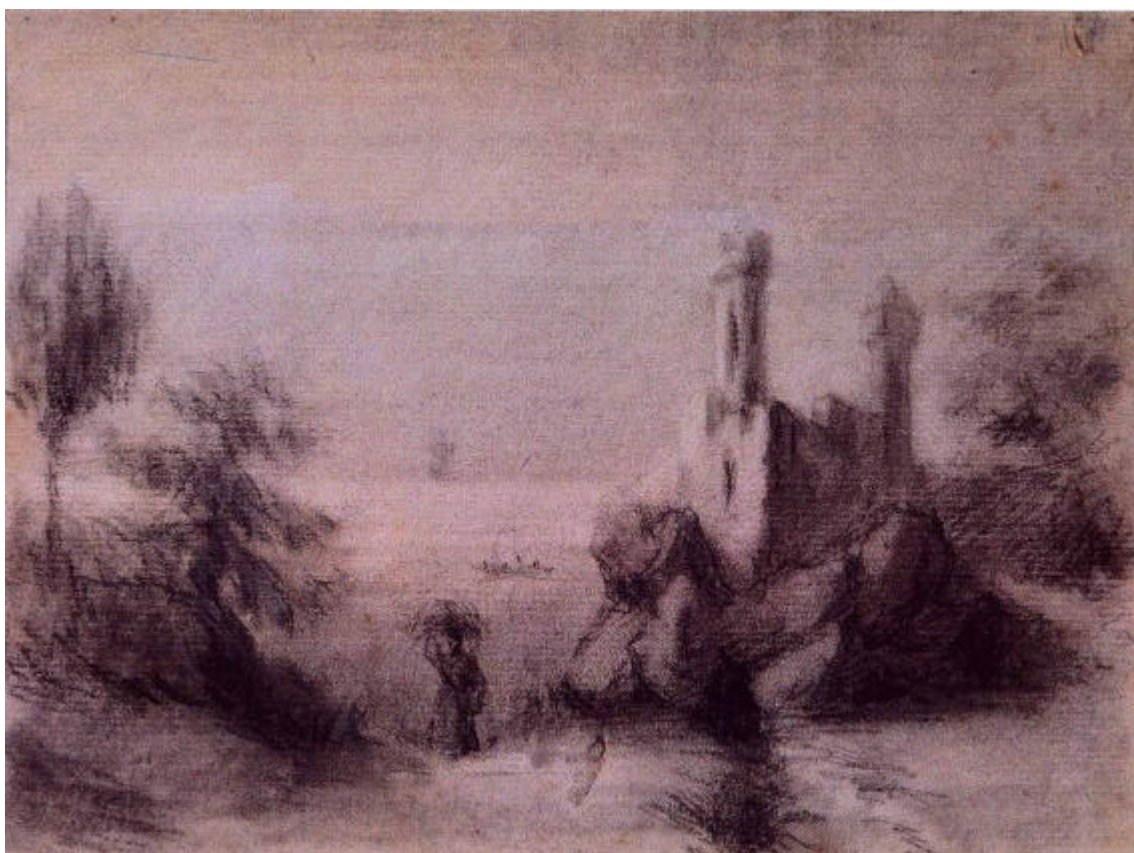



Imagem 16 Silva Porto – *Paisagem*. Carvão sobre papel, Portugal, Casa Museu Anastácio Gonçalves, séc. XIX

4 - O DESENHO E AS TÉCNICAS, SUPORTES E MATERIAIS DA PAISAGEM

A dimensão técnica da paisagem, no que concerne às técnicas, suportes e materiais utilizados na sua construção, é indissociável do desenvolvimento das soluções exploradas. Importa determinar no conjunto das múltiplas produções que constituem a paisagem, quais as técnicas, os suportes e materiais de utilização preponderante, suas características e o enquadramento do desenho neste contexto.

A exploração da paisagem relativamente às suas características técnicas, é determinada por um conjunto multíplice de condicionantes. Interessa para a corrente análise abordar três factores que condicionam sobremaneira a exploração técnica da paisagem: a verosimilhança, os fins e as circunstâncias da sua construção.

4.1 - Características gerais dos suportes da paisagem

Relativamente às características maioritárias dos suportes sobre os quais se desenvolvem as paisagens, no contexto europeu e nos limites temporais dos séculos XVII, XVIII e XIX, considerem-se duas categorias distintas, como suportes essenciais e apoio de uma comparação fundamentada. Tratam-se das bases materiais e as elaborações de formas de características tridimensionais e bidimensionais.

Na primeira categoria, de explorações tridimensionais, as obras consistem genericamente nos próprios suportes. Os materiais actuantes são normalmente os próprios suportes, desenvolvendo-se nos três eixos cartesianos. Os baixos-relevos que nesta categoria se consideram, são obras – limite, pelas características volumétricas de construção formal, assim como pelas técnicas envolvidos na sua execução.

Relativamente à segunda categoria, as obras com exploração bidimensional, são considerados os suportes de produções que se desenvolvem em duas dimensões. A produção de obras nestes suportes envolve normalmente a aposição também bidimensional de materiais diferentes dos suportes. Nesta categoria inserem-se tanto os suportes rígidos, como os maleáveis sobre os quais tenha sido exercida acção enquanto superfícies bidimensionais. A sua

fruição processa-se idealmente em condições semelhantes às da sua elaboração, particularmente no caso de suportes maleáveis como tecidos, telas ou mesmo papel.
Na segunda categoria consideram-se as obras que sendo construídas sobre superfícies que não se desenvolvendo em duas dimensões, a elas se aproximam, não se destacando as formas volumétricamente e compreendendo na sua execução técnicas e materiais característicos ou semelhantes aos utilizados em suportes bidimensionais. É o caso de representações de paisagem sobre objectos utilitários: mostradores de relógio, chávenas, pratos, travessas, caixas, entre outros.

Atentando às obras que se inserem no conceito de paisagem e que constituem o seu património, na Europa ocidental e no período em estudo, um denominador comum é passível de ser identificado: a exploração eminentemente bidimensional deste género [1]. Mesmo no campo das produções escultóricas cujos conteúdos se podem relacionar com os deste género, verifica-se uma exploração maioritária de suportes que se aproximam da bidimensão. Regista-se com efeito, uma maior quantidade de baixos-relevos representando elementos naturais e sugerindo a sua inclusão num espaço, que o seu tratamento em obras de vulto, excepção feita a obras específicas com uma produção mais limitada e desenvolvendo-se em contextos diferentes [2].
O desenvolvimento maioritário do conjunto de obras da paisagem sob as características de uma exploração bidimensional condicionou não apenas a produção, como a reflexão teórica e inevitavelmente a recepção de obras. As definições de paisagem, concebidas e desenvolvidas a partir do seu estabelecimento como género autónomo, assim como as múltiplas referências literárias reflectem o carácter bidimensional das paisagens [3].
Para a compreensão do enquadramento do desenho nas outras explorações da paisagem, importa compreender os motivos que conduziram à exploração maioritária de suportes bidimensionais em detrimento de outras soluções.

Recuperemos dos capítulos precedentes uma característica da paisagem, fundamental para o seu desenvolvimento nas vertentes técnicas. Referimo-nos à verosimilhança. Não se encontra a verosimilhança reduzida à fiel

representação dos elementos constituintes das paisagens, embora esta se afigure importante para a ilusão. Trata-se tão-somente da capacidade em gerar obras plausíveis, ou seja, em fazer com que um observador não questione a existência ou correcção dos elementos de uma composição, por estes não serem coerentes com os que a sua experiência e conhecimento ditam.

Ainda que da realidade possam não ser representações, a verosimilhança das obras não é posta em causa na norma em que a paisagem se constitui, sob pena de incumprimento básico dos seus objectivos. Motivo pelo qual o desenvolvimento técnico e formal da paisagem são direccionados preferencialmente para a exploração da bidimensão.

Reconhece-se como um dos objectivos maiores da verosimilhança na paisagem, a transposição de um espaço real para um suporte, procurando representar, evocar ou criar elementos significativos. Tais elementos são regra geral, reconhecíveis, devendo corresponder a percepção da obra a uma possível percepção da realidade.

Na norma em que a paisagem se constitui, as formas são construídas de acordo com proporções reais, adoptando as configurações e posições que lhes são reconhecidas como características e regulares. Quando a paisagem se autonomiza, sendo manifestação e causa de um paradigma artístico que tem na verosimilhança um seu fundamento, as construções de formas adquirem sob este prisma uma coerência global. Coerência da concepção e construção formais, comum tanto a explorações em suportes bidimensionais como em tridimensionais. A construção das formas constituintes da paisagem não constitui por si obstáculo à sua exploração volumétrica, como o atestam a credível articulação de formas e espaços de presépios ou ainda de modelos tridimensionais de paisagens [4]. Do mesmo modo, o tipo de construção de formas não é em si determinante à recepção das obras. Aproximando-se da realidade tridimensional, as obras escultóricas de vulto seriam por excelência garante da verosimilhança, mas por paradoxal que pareça, desenhos ou gravuras de paisagem com construção linear de formas, apresentam por princípio semelhantes condições para esta consideração.

Poder-se-ia pensar na cor como factor determinante na verosimilhança das obras de paisagem, mas o tratamento monocromático de desenhos ou de

gravuras, levado às últimas consequências na ausência de qualquer exploração tonal nas construções lineares, que algumas obras destas duas expressões apresentam, inviabilizam de algum modo esta possibilidade. A cor, não sendo essencial à construção e compreensão de formas é tida e muito justamente, como elemento importante na caracterização das mesmas, no entanto, não pode ser considerada em si como elemento fundamental da verosimilhança.

Ao nível da construção e caracterização das formas da paisagem, as dificuldades da sua exploração volumétrica encontram-se sobretudo na impossibilidade de construir alternativas viáveis a situações que têm na passagem e relação com a luz o seu fundamento. A degradação de cores de acordo com a distância a que se encontram do observador ou a transparência de elementos em paisagens são argumentos utilizados por Leonardo da Vinci num plano exclusivamente técnico, de incapacidade na representação tridimensional de alguns aspectos da realidade **5**. Tal não é o caso das explorações bidimensionais da paisagem, que através das suas técnicas podem proporcionar a ilusão destes aspectos. Como construções de verosimilhanças, as obras de paisagem encontram pois nos suportes bidimensionais e nas técnicas e materiais que os permitem trabalhar, meios privilegiados na construção desta ilusão. Com efeito, a evolução da arte contemplou com grande ênfase a orientação dos seus meios para a plausibilidade e ilusão das suas obras, para o que muito contribuíram os processos de sugestão da profundidade em suportes bidimensionais, porque exequíveis e verosímeis na tradução das características perceptivas do que é observado.

As produções bidimensionais adquirem frequentes vezes o sentido de *veduta* **6**, proporcionando o artifício de se ultrapassarem os contextos específicos em que as obras se encontram. A obra constitui simultaneamente objecto de apreensão e elemento de ligação entre um espaço interior e o espaço exterior que a imagem sugere. “A imagem pode ser considerada como uma janela aberta ou um vidro transparente através do qual o olho se pressupõe estar num certo ponto, podendo ver os objectos apresentados pela imagem” **7**. Esta correspondência entre a imagem e o olhar verifica-se com maior dificuldade em

obras tridimensionais por factores que lhes são próprios, como as relações entre as formas e espaços da composição e as relações destas com o exterior. A representação tridimensional de formas e espaços comporta dificuldades inerentes aos materiais e técnicas utilizados, não susceptíveis em condições regulares, de fornecer de modo credível uma visão natural destes elementos [8]. As dimensões de esculturas de vulto em que a paisagem é explorada são quase inevitavelmente inferiores à realidade, tornando a composição escultórica um modelo em escala reduzida das formas e dos espaços reais. Mercê desta característica, às formas e espaços da composição não correspondem relações semelhantes e credíveis às suas referências reais. Apesar de se tratar de elementos tridimensionais, as relações espaciais consequentes das suas dimensões reduzidas face à realidade que apresentam, são comprometidas tanto pela visão estereoscópica, com efeitos tanto mais importantes quanto mais próximo do observador se encontra o objecto do seu olhar, como pela própria posição do observador.

A multiplicidade de pontos de vista decorrentes da possibilidade de movimento do observador em relação à obra, constitui igualmente óbice aparentemente paradoxal relativamente à verosimilhança de explorações tridimensionais [9]. O movimento de um observador e consequente deslocação de pontos de vista, parcelarmente representados em suportes bidimensionais, não é passível de ser convenientemente explorado em suportes volumétricos, mercê da redução das dimensões de referência. Nos suportes tridimensionais as relações visuais estabelecidas com os espaços e formas aproximam-se às de um observador omnividente, afastando-se da visão humana regular [10].

Por via das dimensões, suportes e técnicas envolvidos, as obras escultóricas são com frequência inseridas em espaços fechados que obstacularizam a sua autonomização perceptiva. Não obstante a possibilidade de se adoptarem diferentes pontos de vista, estes encontram nos espaços que enformam as obras, limites que impedem a progressão do olhar até um hipotético infinito. Nas relações das formas e espaços das composições volumétricas com o exterior, com fronteiras menos definidas que nas obras bidimensionais por não finalizarem em absoluto no término da forma executada, são por oposição a estas, mais restritivas na construção da ilusão da verosimilhança.

Assim, o olhar globalizante em que a referência primeira da paisagem se constitui, os seus limites de percepção e as características fisiológicas de apreensão da realidade, apresentam maior proximidade às explorações de suportes bidimensionais, apesar de parcelares, que em relação a explorações tridimensionais.

Razões de conveniência económica e de ordem prática contribuíram também para a exploração bidimensional maioritária. A facilidade de deslocamento dos suportes e materiais e os meios requeridos para a execução de obras bidimensionais é maior relativamente à exploração tridimensional deste conteúdo. Em termos económicos, apesar de existirem representações de paisagem sobre suportes de valor elevado, nomeadamente sobre objectos utilitários, a maioria das produções obedece à exploração de suportes economicamente acessíveis e das técnicas que os permitem trabalhar. Estas correspondem, regra geral, a explorações bidimensionais.

A exploração maioritária das obras bidimensionais face às tridimensionais, tem como móbil as características perceptivas relativas à exploração e sobretudo à fruição dos diferentes tipos de suporte. A verosimilhança a que estas características perceptivas apelam, tem uma exploração mais consistente nos suportes bidimensionais. Esta característica, aliada à facilidade na manipulação das obras bidimensionais e à institucionalização de alguns modos de construção e observação, ditaram enfim, uma exploração marcadamente bidimensional da paisagem 11.

4.2 - Caracterização dos suportes bidimensionais da paisagem

Como suportes comuns da paisagem, apresentam-se os que resultam de um trabalho sobre uma superfície plana ou tendencialmente planificada e que possam ser fruídos nas mesmas condições. Inscrevem-se nestas características os suportes rígidos como madeiras, chapas de metal, paredes, objectos variados sobre cujas superfícies planas se desenvolvem representações e suportes que não sendo rígidos são estabilizados ou trabalhados sobre bases rígidas como telas, tecidos, ou papeis.

Confundindo-se o desenvolvimento da paisagem com o advento da técnica do óleo, um dos suportes maioritários deste género foi a tela. Este suporte

substituiu com vantagens de mobilidade, rapidez e menores custos de processamento, os suportes rígidos que a antecederam. A tela surgiu no contexto histórico do norte da Europa e particularmente da Flandres, como sequência lógica de aplicação de um produto cuja primazia lhes cabia, no fabrico e também no comércio.

Outro suporte comum do desenvolvimento da paisagem foi o papel, base material característica do desenho. O papel, introduzido pelos árabes em Itália no século XII, começou a ser produzido na manufactura de Fabriano em finais do século XIII. A generalização do seu fabrico no século XIV em Itália, permitiu a evolução e estabilização das características deste suporte, com consequentes reduções dos custos de produção e aquisição [12]. Os suportes anteriormente utilizados como o pergaminho, o velino, tecidos variados ou suportes rígidos como a madeira viram a sua utilização ser consideravelmente reduzida, em função dos custos mais baixos de aquisição do papel e da sua utilização mais simples, por prescindir de preparações fundamentais aos outros suportes, ou pela maleabilidade e leveza que lhe são características.

O papel, sendo por construção leve, facilmente manipulável, oferecendo a possibilidade de se trabalhar sobre os dois lados do suporte, assim como a facilidade de correcção conforme os meios empregues, apresenta características únicas para a representação em condições proibitivas a outras técnicas. Por estes motivos o papel constitui na Europa ocidental e no período em estudo, um suporte privilegiado na representação a partir da natureza e por extensão, para outras explorações da paisagem não relacionadas exclusivamente com a referência directa da natureza. À facilidade de utilização, o papel apresenta por inconveniente maior a precariedade.

Relativamente à caracterização formal dos suportes, foram desenvolvidas paisagens sobre uma imensa variedade de configurações de suportes. Não obstante a multiplicidade de suportes, estes podem ser resumidos a dois modelos genéricos: rectângulos e quadrados. Ainda que os suportes não tenham a configuração de polígonos, podem ser enquadrados nos dois modelos apontados. Relativamente aos suportes com a configuração de rectângulo, esta varia conforme a sua orientação e a proporção do lado em relação à base.

A construção de paisagens sobre suportes rectangulares, correspondendo a horizontal e base do trabalho ao seu lado maior, oferece uma preciosa aproximação às características da percepção visual [13]. Esta característica associada às possibilidades de articulação que o rectângulo proporciona, tornaram esta configuração maioritária na paisagem, ao ponto desta designação ser associada a proporções específicas de rectângulos.
A tipologia dos suportes encontra-se relacionada com o fim da representação. Se a paisagem como género autónomo tanto na pintura, como no desenho ou ainda na gravura se desenvolvem sobre suportes maioritariamente rectangulares, representações com fins decorativos desenvolvem-se sobre tipos de suportes variáveis, como mostradores circulares de relógios, chávenas, pratos, ou recipientes díspares [14].

4.3 - Os materiais envolvidos na construção de paisagens

Os materiais utilizados na elaboração da paisagem em suportes bidimensionais são variados, relacionando-se directamente com os suportes adoptados e dependendo dos fins e circunstâncias em que a obra é realizada.
A utilização de tela teve um importante contributo na introdução e desenvolvimento da pintura a óleo, permitindo a execução em tempo prolongado e a correcção da obra em diferentes momentos. Pelas características técnicas, o óleo não se adequa a uma utilização no exterior, salvo condições excepcionais de acondicionamento, não sendo aconselhável a mobilidade da obra. Neste contexto, a utilização do papel foi fundamental ao desenvolvimento da paisagem pelas características que possui, encontrando-se relacionado com meios riscadores de diferentes naturezas. Estes meios, sejam secos ou envolvendo a deposição de tintas através de aparos ou de pincéis, permitiram a elaboração de obras únicas no desenho e a constituição de uma dimensão fundamental da paisagem.

A evolução do desenho não se quedou pelo fabrico do papel e pelo seu uso generalizado, assistindo-se também a inovações no que aos meios actuantes é relativo. Com a excepção da ponta de chumbo, o uso de pontas metálicas pressupõe uma preparação prévia do suporte, facto não compatível com os processos gráficos emergentes do Renascimento que têm num tempo mais

reduzido de elaboração de desenhos e na simplificação dos recursos empregues, razões suficientes para que este meio tenha caído em desuso a partir do século XVI [15]. A partir deste século, começou a verificar-se o desenvolvimento de meios riscadores de síntese que envolviam na sua constituição pigmentos secos misturados e ligados com uma substância que fornecia rigidez ao objecto resultante, normalmente com a forma cilíndrica e que permitiam explorar outras cores ou características em que os materiais naturais estavam limitados. Os pastéis assim resultantes variavam as suas características em função do elemento ligante utilizado, desde leite a açúcar.
A utilização de meios actuantes naturais, mormente minerais como o giz natural branco, constituído por carbonato de cálcio e silicato de magnésio, a pedra negra, com carbono e argila na sua constituição, ou a grafite, cujo depósito descoberto em 1560 na região de Cumberland em Inglaterra viria a fornecer a grafite mais valorizada em toda a Europa, tiveram um uso relacionado com as circunstâncias da sua exploração. Ainda que com características únicas, estes materiais foram utilizados no desenho enquanto o seu custo se manteve em níveis baixos, sendo substituídos por materiais de síntese por escassez de matéria-prima. Os materiais artificiais permitiram reduzir os custos de produção e através da variação dos processos de fabrico e dos materiais utilizados, melhorar as características dos meios riscadores [16].

Se nos meios actuantes secos, se registaram importantes inovações, também nos meios actuantes que envolvem a utilização de tintas se registaram alterações de monta. Aos aparos de canas de utilização antiquíssima, que permitem uma deposição controlada de tinta num suporte conveniente, acresce a partir do século XV o uso de penas de aves para o mesmo fim. Mais maleáveis, com corpo mais delgado e com necessidades de transformação igualmente simples, as penas ganharam ascendente sobre as canas pelas possibilidades oferecidas de modelação do traçado. As variações na espessura e na expressão das grafias produzidas são decorrentes da flexibilidade do aparo. As grafias produzidas através destes meios consistem em linhas tão mais limitadas no comprimento quanto menor é a capacidade do meio reter a tinta [17].

Acresce aos anteriores um outro meio de deposição de tinta que teve no desenho de paisagem importante expressão. Referimo-nos ao pincel, meio por excelência da pintura, pelas características que apresenta de cobertura de superfícies. A sua acção relativamente ao desenho tende a ser menos considerada pelo facto das suas características operativas não corresponderem à norma que na construção de linhas têm o reconhecimento de elemento distintivo do desenho. Com efeito, o traçado de linhas com pincéis é laborioso e requer constituição apropriada, pelo que este meio se presta efectivamente à construção de manchas, cobrindo superfícies expeditamente e com potencialidades expressivas vedadas aos aparos **18**.

As tintas aplicadas através de aparos, penas e pincéis apresentam diferentes características consoante a sua constituição **19**. A tinta-da-china, também conhecida como tinta-da-Índia, pela sua proveniência de um oriente não conhecido e especificado, começou a ser utilizada na Europa durante o século XV. Constituída por um pigmento de carbono preto proveniente da queima de elementos variados, desde sementes, ossos e resinas, apresenta tradicionalmente uma constituição sólida, em bastões solúveis em água. A tonalidade desta tinta varia em função da quantidade de água incorporada, desde um preto quente até graus ténues de cinza. A tinta obtida é estável, não registando alterações químicas de monta à passagem do tempo.

A tinta ferro-gálica, também designada por tinta comum pela sua distribuição e acessibilidade económica, terá sido inicialmente utilizada na escrita evoluindo naturalmente o seu uso para o desenho. Bugalhos, sulfato ferroso e goma-arábica são os elementos constituintes desta tinta solúvel em água, adquirindo diferentes tonalidades consoante a proporção de água. Na sua forma mais concentrada, a tinta é preta, não atingindo no entanto, a intensidade da tinta-da-china. Registam-se importantes alterações tonais decorrentes de transformações químicas, adquirindo a tinta, mesmo que concentrada, tonalidades acastanhadas.

O bistre, é o termo francês do século XVII para uma tinta desenvolvida a partir da combustão de madeiras e da cozedura do carvão resultante em água. A sua utilização é significativa entre os séculos XV e XVIII, apresentando tonalidades variáveis de acordo com as madeiras queimadas, produzindo a madeira de bétula uma tonalidade dourada, enquanto que o castanheiro produz um

castanho amarelado. A tonalidade genérica de castanho-escuro tende a transformar-se em cinzento quando aplicada em grandes quantidades. O seu uso parece ter sido exclusivo do desenho.
A tinta sépia provém originalmente da tinta de chocos e lulas, em particular dos primeiros. A sua utilização verifica-se sobretudo no século XIX .

De acordo com a evolução registada, os materiais utilizados no desenho de paisagem são passíveis de ser diferenciados em duas instâncias. A primeira é relativa ao seu estado, consoante sejam sólidos ou líquidos. A segunda é relativa à natureza dos veículos dos pigmentos, dividindo-se em meios oleosos e solúveis em água.
Os materiais, as técnicas a estes associadas e os suportes apontados, não possuem uma relação exclusiva, assistindo-se à utilização multidisciplinar de qualquer um dos elementos, apesar dos apontados consistirem na exploração maioritária.

O desenho de paisagem compreende como sua definição mais abrangente porque generalizada, a utilização de materiais monocromáticos. Outras soluções foram no entanto exploradas nesta expressão.
Durante o século XV e XVI a utilização da técnica dos três lápis proporciona sobretudo animação tonal. Nos séculos posteriores o desenvolvimento técnico conduz à exploração cromática plena.

4.4 - A elaboração de múltiplos da paisagem

As obras originais da paisagem desenvolvidas através das técnicas do desenho ou da pintura, são únicas no sentido de se constituírem como produto singular (salvo condições particulares que adiante abordaremos) da criatividade e técnica de um artista. Esta característica confere às obras destas expressões particular valor pela sua exclusividade, que se reflecte primariamente no seu valor comercial. Esta característica não foi no entanto, durante o desenvolvimento da paisagem, factor único e determinante na produção e na aquisição de obras deste género.
Enquadrada numa lógica de mercado que procurou responder a solicitações crescentes de obras de paisagem por um público cada vez mais alargado e

com poder de compra relativamente reduzido, a elaboração de múltiplos de paisagens privilegiou desde o seu advento, a quantidade em detrimento da exclusividade.

A realização de múltiplos de obras originais, seja na paisagem como noutros géneros, utiliza o papel como suporte privilegiado.
Num nível rudimentar, mesmo obras únicas elaboradas como tal, são passíveis de serem reproduzidas através da contra – prova. Este processo consiste na aposição de um suporte sobre o original e mediante pressão, é obtida uma cópia invertida. Este processo não proporciona em rigor múltiplos, dadas as limitações técnicas dos materiais envolvidos, de que o processo depende [20]. A contra – prova é um meio expedito tanto de transposição de um original para outro suporte, como de aferição de uma composição que se destine a ser gravada.
A gravura configura a técnica específica de elaboração de múltiplos, de que a paisagem foi um dos conteúdos mais elaborados. Esta realização de múltiplos compreende nas suas origens europeias a xilogravura, de que constam registos de finais do século XII na Alemanha, inaugurando novos processos diferenciados de construção de imagens. A partir das últimas décadas do século XV com a introdução da gravura sobre metal refinam-se os modos de impressão e a qualidade das obras resultantes, permitindo uma aproximação às características do desenho. Nos finais do século XVI com a introdução de ácidos para morder os metais desenvolve-se uma técnica que permite explorar tonalidades. A descoberta pelo checo Alois Senfelder de que o traço de um lápis gordo sobre uma pedra polida recebia a tinta e permitia a impressão com a expressão do meio riscador ampliou as potencialidades dos meios de produção de múltiplos [21]. É graças à gravura que a divulgação generalizada da paisagem se processa, permitindo o acesso relativamente pouco oneroso a obras originais ou a cópias seleccionadas [22]. A imagem 17 é um desenho realizada com pena por Paul Sandby em 1747. Passados 33 anos, produz uma gravura sobre este desenho – imagem 18, que reflecte a alteração dos paradigmas de beleza geográfica [23], com elevações mais marcadas.

A evolução dos meios de reprodução tomou em muitos casos o desenho como modelo específico, como o comprovam os múltiplos métodos de emulação dos seus materiais [24].

Em princípios do século XIX, estabelece-se o meio de reprodução de massas por excelência, a fotografia, que numa primeira instância constitui prolongamento lógico das técnicas de produção de múltiplos. Assente na realidade, permite a aquisição da natureza seleccionada e numa segunda instância fornece pela redução de preços dos equipamentos e pela sua massificação, a liberdade de escolha individual dos temas a reproduzir. A influência do desenho terá sido tão importante que o título de uma conferência e demonstração do método perante a Royal Society por William Henry Fox Talbot em Fevereiro de 1839, relaciona especificamente a fotografia com o desenho. Este facto é tão mais importante, quando se sabe ter estado o autor no lago Como em 1833 procurando captar através do seu método as paisagens do local [25].

4.5 - Meios auxiliares para a representação da paisagem

A representação de paisagens dependeu em muitas circunstâncias de meios auxiliares que possibilitaram, na maioria dos casos, uma apropriação específica e estável da realidade. Estes meios envolvem os materiais e técnicas do desenho como meios preferenciais da sua exploração, como veremos adiante.

Vários meios auxiliares relevantes utilizados na paisagem, foram desenvolvidos para possibilitar a reprodução da realidade em condições estáveis. Um dos primeiros meios desenvolvidos teve por objectivo a tradução de uma dada realidade através de um conjunto de linhas referenciais constituindo uma quadrícula [26]. A sua utilização remonta ao século XV, revertendo para um modo indirecto de construção da imagem. O sistema básico deste meio compreende uma quadrícula referencial montada sobre a imagem a reproduzir, e uma outra, proporcional à primeira sobre o suporte do desenho. A reprodução da imagem neste caso, produz-se através da transposição das referências da grelha original para a segunda – imagens 19 e 20.

O processo indirecto de desenho que os vários aparelhos desenvolvidos com o recurso a quadrícula presume, teve noutros meios intenção de registar directamente o que era visto num suporte. Referimo-nos a aparelhos perspectográficos que exigiam um ponto de vista fixo. Por meios mecânicos era proporcionada a imobilidade do desenhador e a do suporte, bem como a manutenção de uma distância constante entre ambos. Mediante um suporte transparente, a paisagem era convenientemente desenhada neste. A utilização de aparelhos perspectográficos teve o seu início no século XVI [27], registando importante evolução com o advento da câmara obscura – imagem 21. Este é um meio óptico que projectando uma cena sobre uma superfície, num ambiente fechado e na penumbra, permite que nesta sejam reproduzidos os espaços e formas vistos [28]. No século XIX foi desenvolvida uma versão deste meio, a câmara lúcida, que não requeria a falta de luz como necessidade de projecção da imagem [29].

Para a transposição de um original para outro suporte, particularmente envolvendo escalas diferentes, foi desenvolvido no século XVII um aparelho específico, o pantógrafo [30]. Este aparelho, tem por base a configuração de um paralelogramo móvel, com a possibilidade de alterar a sua configuração. A alteração da configuração do pantógrafo permite a reprodução em escalas superiores ou inferiores ao original. O aparelho é operado através da passagem de um ponteiro sobre o original e consequente reprodução directa por meio de um meio riscador [31].

Um meio algo diferente dos anteriores é o vidro de Claude, espelho tintado com tons de sépia que reflectia sob essas condições tonais. Variações posteriores deste espelho incluíam diferentes tintagens como amarelos ou rosas, procurando reproduzir as tonalidades do amanhecer e o anoitecer [32]. Pela sua portabilidade, facilidade de utilização e pelos baixos custos de aquisição, o espelho de Claude tornou-se um acessório fundamental tanto para os amadores, na visão condicionada da realidade, como para os profissionais [33]. Na imagem 22 verifica-se a utilização deste recurso num desenho de Thomas Gainsborough.

1 - De acordo com uma análise estatística efectuada através de uma consulta nos motores de pesquisa dos museus Louvre, British Museum e Hermitage, em que foi inserido o termo paisagem no idioma das páginas consultadas, os resultados da pesquisa mostraram serem as produções bidimensionais maioritárias...
Mais do que questões sobre as condicionantes museológicas de aquisição de peças e sua exposição, verifica-se existir uma correspondência entre os resultados da análise e a concepção geral de paisagem.
2 - São exemplos desta exploração tridimensional da paisagem no ocidente europeu e nos limites cronológicos apontados, os presépios e a construção e manutenção de jardins.

Presépios Sintomático de um conjunto de novas relações com os espaços naturais é a evolução registada num tipo particular de exploração tridimensional de paisagens, a representação da natividade e de factos em maior ou menor grau com esta correlacionados, os presépios. A designação de presépio deriva da vulgata latina *praesepium*, a manjedoura dos animais, onde Cristo depois do nascimento teria sido deitado. Existem registos no século VII, de uma cópia da gruta de Belém na que se tornaria mais tarde a igreja Sta. Maria Maggiore, em Roma. Nesta gruta artificial existiriam fragmentos da gruta original. Em reconstruções sequentes, ao espaço, acrescentaram-se posteriormente figurações humanas e animais, existindo a partir do século XIII em Itália, registos de presépios com as dimensões reais e cujos elementos constituintes são fixos.
A aceitação deste modelo e a sua multiplicação conduziram à alteração de algumas características, nomeadamente relativas à dimensão e número das figurações, progressivamente mais reduzidas e em maior número e ao espaço, mais importante.
Até ao século XV em Itália, os presépios apresentam características comuns, acrescentando à cena da natividade, a anunciação aos pastores e a viagem dos magos apresentada em relevos mais acidentados e numa posição superior e sugerindo estar mais recuada em relação à gruta. Com a crescente vulgarização deste tipo de exploração tridimensional registam-se alterações no sentido de uma maior ocupação do espaço. A multiplicação das figurações representadas, dispostas num espaço em que se pretende sugerir uma ocupação tridimensional mais verosímil, conduz à utilização de processos de sugestão da profundidade como a redução da dimensão dos elementos que se encontram mais afastados do observador. Esta redução nunca ocorrerá de modo semelhante à realidade, pois as figurações seriam praticamente imperceptíveis.

Jardins Em termos tridimensionais, ultrapassando todos os obstáculos apontados na exploração tridimensional da paisagem, encontra-se o caso singular da concepção, construção e manutenção de jardins. Construção *in situ* de verdadeiras paisagens, pelos elementos e escalas utilizados, os seus modelos variaram entre a regularização da natureza e uma sua exploração mais livre. O primeiro modelo é consubstancializado nos jardins que André Le Nôtre (1613-1700) concebeu, geometrizando os elementos naturais, a articulação destes e o próprio espaço em que o jardim assenta. O segundo modelo tem no período sequente à morte do rei Luís XIV em 1705 e no abandono a que o jardim de Versalhes foi abandonado, um marco importante. A falta de meios para a sua manutenção conduziu ao livre curso da natureza, assim como reduziu a ruínas as construções mais frágeis que se encontravam no local. A imagem pitoresca e apelativa deste jardim conduziu a (de)construção de muitos jardins na época.
A concepção, construção e não menos importante, a manutenção de jardins encontram-se, curiosamente mais próximos da exploração de paisagens em suportes bidimensionais que à partida os meios à disposição poderiam fazer supor. Mercê das características das paisagens pintadas ou desenhadas e da importância que adquiriram, os jardins procuravam em algumas circunstâncias constituir destas imagens reproduções tridimensionais. " A arte dos jardins, ou aquela de juntar às qualidades da natureza campestre, consiste unicamente em executar quadros no terreno seguindo as mesmas regras que sobre

a tela; estas duas artes da imitação atingem o mesmo objectivo seguindo os mesmos princípios que são produzir uma composição agradável pela disposição das massas, das plantas e das construções, tendo em atenção a ligação ao país pela sua forma, estilo e carácter...” *Promenade ou Itineraire des Jardins d' Ermenonville,* Paris, 1811 in GIRARDIN, René-Louis – *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable á l'utile.* Champ – Vallon, Seyssel, 1992 (125) A construção de jardins – paisagens foi significativo em França e Inglaterra nos finais do século XVIII.

3 - Para referências mais específicas sobre a definição de paisagem, consulte-se o capítulo desta dissertação referente à definição operacional da paisagem. Salvo a alusão a parcelas de terrenos concebidas e desenvolvidas como paisagens reais, ou a presépios, a concepção da paisagem é bidimensional em obras literárias.

4 - Com referência aos presépios, ver nota 2. Relativamente a modelos tridimensionais, sabe-se que *Gainsborough* terá elaborado um exemplar para estudo “Ele até montou uma espécie de modelo de paisagens numa mesa composto de pedras polidas, ervas secas e pedaços de lentes que aumentava e melhorava de modo a tornarem-se rochas, árvores e água.” John Reynolds 1723-1792 – *On Thomas Gainsborough*, Discurso na Royal Academy a 10 de Dezembro de 1788 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 750

5 - “A arte da pintura abarca e contém em si todas as coisas visíveis. Um dos defeitos da escultura é não poder fazer isto, nomeadamente mostrar as cores de tudo e a sua diminuição com a distância. A pintura mostra objectos transparentes mas o escultor mostra as coisas da natureza sem a mestria do pintor. O pintor mostra-te distâncias diferentes e as variações de cor decorrentes do ar interposto entre os objectos e o olho; também as neblinas, através das quais as imagens dos objectos penetram com dificuldade; também as chuvas atrás das quais podem ser discernidas montanhas com nuvens e vales; também o pó, através do qual podem ser discernidos os guerreiros que se põem em movimento; também os rios de maior e menor transparência em que podemos ver peixes brincando entre as superfícies da água e o leito; também os seixos polidos de várias cores depositados na areia lavada do leito do rio rodeados pelas verdes plantas sob a superfície da água; também as estrelas nas suas várias altitudes acima de nós; e outros inúmeros efeitos a que a escultura não pode aspirar. O escultor não pode atingir a diversidade usando vários tipos de cores. Relativamente a estas, a pintura não é deficiente em nenhum aspecto. A perspectiva usada pelos escultores [em relevos] nunca parece correcta, enquanto o pintor pode fazer aparecer uma distância de centenas de milhas aparecer no seu trabalho. A perspectiva aérea está ausente do trabalho dos escultores. Não podem representar corpos transparentes ou pontos luminosos, ou raios reflectidos, ou corpos brilhantes como espelhos ou coisas de semelhante brilho ou neblinas ou tempo húmido...“ Leonardo da Vinci, Codex Urbinas Latinus 1270 Vaticano, 24v-25r in KEMP, Martin (editor) – *Leonardo on painting.* E. U. A. Yale University Press, 2001

6 - O termo tem origem em Itália, designando especificamente a vista que um observador tem de determinada forma e/ou espaço. O termo foi utilizado posteriormente nas obras que reproduzem este tipo de visão, sendo relativo a obras com características particulares, nomeadamente na representação de locais reais.

7 - LAMY, Bernard. “Tratado de Perspectiva”, Paris, 1684 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 282

8 - Herder, Johann Gottfried 1744-1803 – *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Träume*, Riga, Johann Friedrich Hartknoch, 1778

(Escultura: Algumas observações na forma do sonho criativo de Pigmalião) in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 770-1

9 - A possibilidade de se adoptarem diferentes pontos de vista sobre um determinado espaço artificial tridimensional corresponde às características do olhar de um observador móvel na natureza. Esta característica não pode, no entanto, ser convenientemente explorada pelas condicionantes técnicas e formais de uma exploração tridimensional da paisagem que não reproduzem, de todo, o olhar.

10 - O observador numa obra tridimensional não se desloca nos mesmos termos que um observador face a uma realidade com dimensões consideravelmente superiores. Para obviar esta dificuldade, em presépios chegou-se a elaborar elementos que enquadravam a visão dos observadores. " (ex. Berchtesgaden, fins do século XVIII; Munique, Bayer, Nmus.) TURNER, Jane (editora) *The dictionary of art*. Nova Iorque, Macmillan Publisher Limited 1996 (680)

11 - É um facto a institucionalização dos meios bidimensionais e das suas explorações maioritárias como os mais aptos a reflectirem a paisagem pela generalização da sua recepção. Por este motivo, o olhar globalizante de um local é tido normalmente como único e comporta apenas um ponto de vista e os processos de sugestão de profundidade espacial traduzem as sensações e a experiência formal de um observador. Por via de uma certa banalização decorrente da multiplicidade de obras em suportes bidimensionais, os processos de construção e apreensão de formas que nelas são explorados, são tomados como naturais. Alain Roger, recuperando um termo desenvolvido por Montaigne designa por artialização o fenómeno em que se constituem as representações artísticas da natureza como fundamentos referenciais não apenas para outras representações mas também no que toca à percepção da própria natureza. A paisagem bidimensional que constitui a norma da exploração destes conteúdos, segundo o mesmo autor, actua a um nível primário na transformação directa da natureza de acordo com modelos vigentes e num segundo nível como directriz na concepção de obras que não implicam a transformação directa da natureza, institucionalizando a norma como natural, verdadeira e única. ROGER, Alain Op. Cit. No mesmo sentido, veja-se a reflexão sobre a institucionalização dos modos de ver e construir paisagens de Gina Crandell, que adopta os termos *pictorialização da natureza*, como a utilização de modelos pictóricos em múltiplos aspectos da relação com a natureza. CRANDELL, Gina Op. Cit.

12 - ARNOLDI, Francesco Negri e VALENTI, Simonetta Prospera Op. Cit.

13 - SOLSO, Robert L. – *Cognition and the visual Arts.* Cambridge, The MIT Press, 1994

14 - A azulejaria é um caso particular que tem na representação da paisagem em Portugal uma expressão importante.

15 - WATRONS, James – *The craft of old master drawings.* Madison, EUA The University of Winscosin Press, 1957 e HUTTER, Heribert Op. Cit.

16 - WATRONS, James Op. cit.

17 - WATRONS, James Op. cit.

18 - HUTTER, Heribert Op. cit. 139

19 - As tintas têm importante abordagem técnica tanto ao nível da sua constituição, como dos efeitos que regista relativamente a vários factores como o tempo ou a luminosidade, em WATRONS, James Op. cit.

20 - Quase todos os materiais característicos do desenho são susceptíveis de ser utilizados para uma contra-prova. Veja-se o exemplo de Jan van Goyen in EEGHEN, Christiaan P. van – *Jan van Goyen's Early Chalk Landscapes from Two Albums.* "Master Drawings". Nova Iorque Vol. XXXV nº 2 (1997)

21 - RAMIREZ, Juan António Op. Cit.

22 - Em 1857, após o advento da fotografia, Ruskin aconselha a aquisição de gravuras de Dürer e de outros autores que individualiza e especifica quais as características das gravuras aptas a servirem de

modelo aos que desejam aprender a desenhar elementos naturais e paisagens em particular. RUSKIN, John Op. Cit.

23 - SCHAMA, Simon Op. Cit.

24 - GUICHARD, Charlotte Op. Cit. 50

25 - O título da conferência é revelador da relação que se pretendia estabelecer entre a fotografia e o desenho "*Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves Without the Aid of the Artist's Pencil*" in IVINS JR, W.M. Op. Cit.

26 - MOLINA, JUAN JOSÉ GÓMEZ (Coordenação) – *Máquinas y herramientas de dibujo.* Madrid. Cátedra, 2002 88

27 - MOLINA, JUAN JOSÉ GÓMEZ (Coordenação) Op. Cit

28 - CLARK, Kenneth, ALMEIDA, Luísa Maria Rijo de (tradução) Op. Cit. 43

29 - MOLINA, JUAN JOSÉ GÓMEZ (Coordenação) Op. Cit 330

30 - TURNER, Jane (editora) Op. Cit. 22 e MOLINA, JUAN JOSÉ GÓMEZ (Coordenação) Op. Cit. 235

31 - HUTTER, Heribert Op. Cit 145

32 - SCHAMA, Simon Op. Cit. 11,12

33 - "Prefiro-o [o espelho dos pintores (vidro de Claude)] a todos os tipos de camera - obscura, por ser tão facilmente transportado no bolso e também porque reflecte objectos com perfeita nitidez, mesmo na sombra" Salomon Gessner e Konrad Gessner – *Cartas sobre pintura de paisagem*, Berna, 1801 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit 834

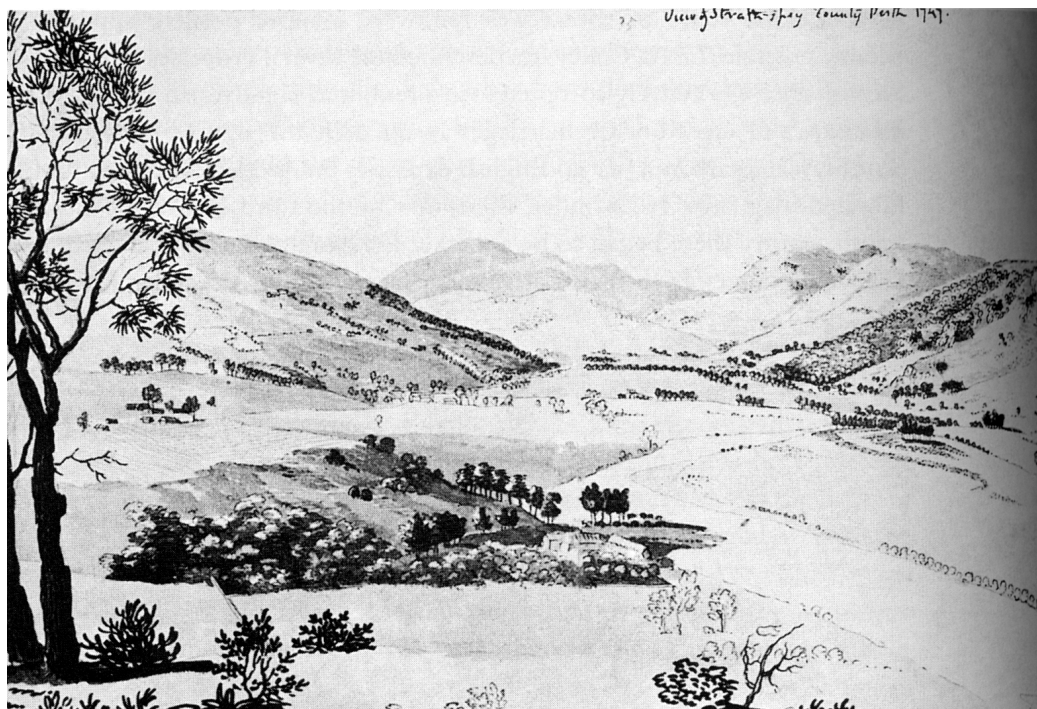



Imagem 17 Paul Sandby - *Vista de Srathay*. Pena sobre papel, National Gallery of Wales, 1747. Este desenho constitui modelo para a gravura apresentada em baixo, realizada 33 anos mais tarde. Veja-se a diferença assinalável das elevações do terreno no desenho e da gravura.

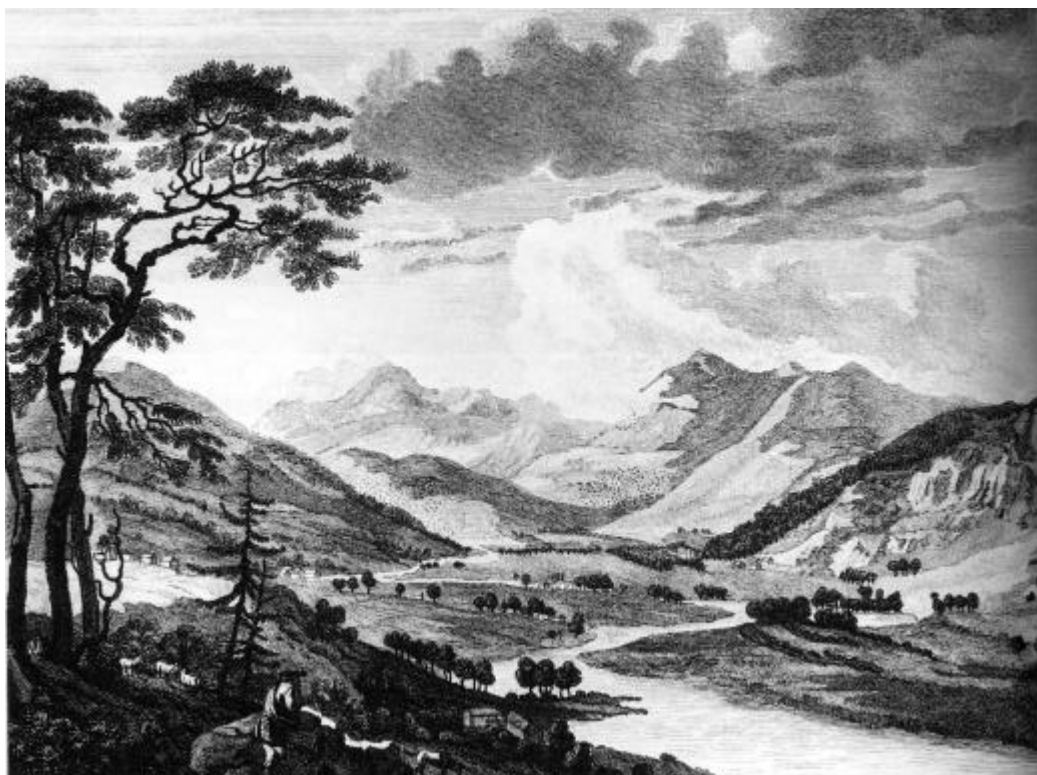



Imagem 18 Paul Sandby - *Vista de Srathay*. Gravura, in SANDBY, 150 Select Views in England, Wales, Scotland and Ireland, 1780

Imagem 19 Ilustração relativa à explicação da utilização do método da quadrícula, destinando-o para a representação de paisagens e do corpo humano. RODLER – *Perspectiva.* 1531, in MOLINA, JUAN JOSÉ GÓMEZ (Coordenação) – *Máquinas y herramientas de dibujo.* Madrid. Cátedra, 2002. 95

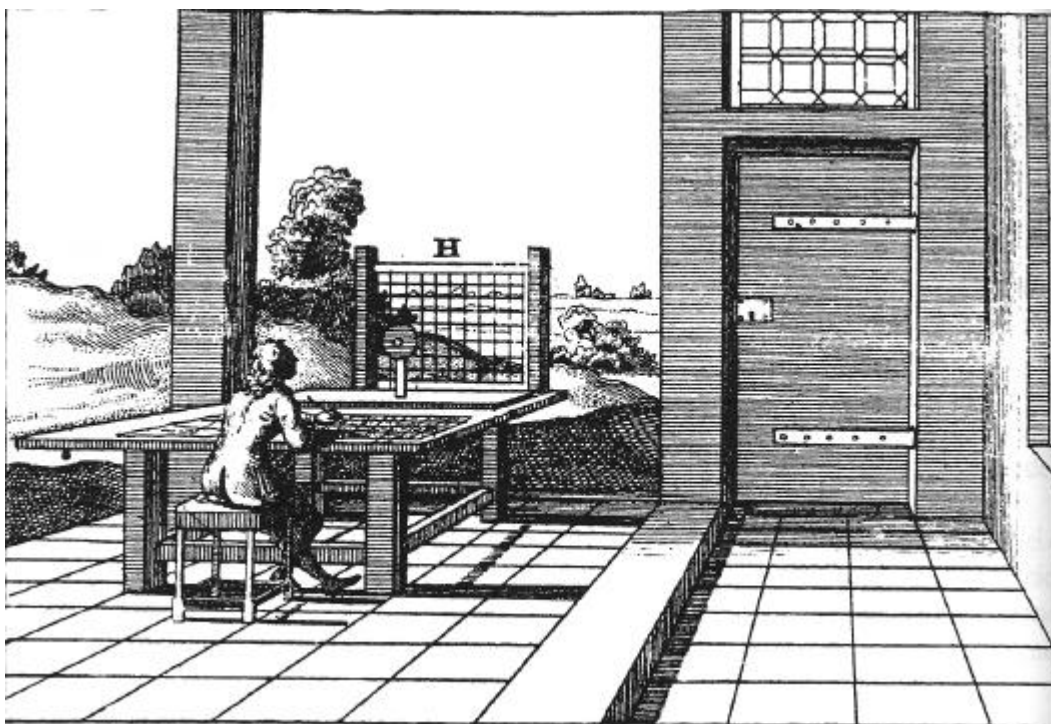



Imagem 20 Excerto de uma ilustração de DEBREUIL – *La perspective pratique,* 1642, exemplificando a utilização de um aparelho com quadrícula para desenhar uma paisagem in MOLINA, JUAN JOSÉ GÓMEZ (Coordenação) Op. Cit. 92

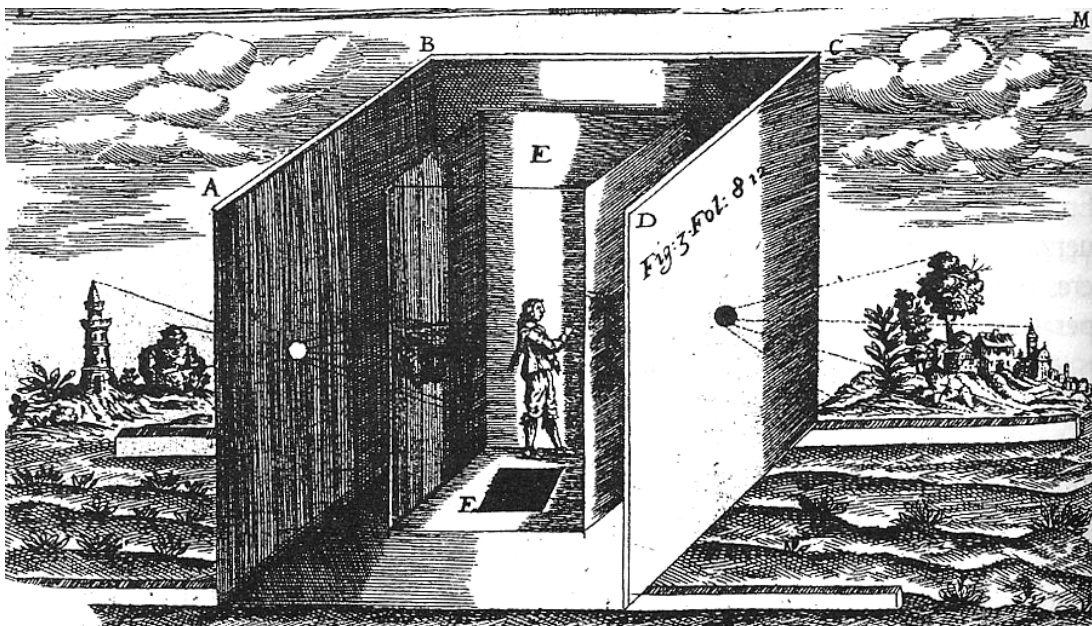



Imagem 21 Excerto de uma ilustração referente à utilização de uma Câmara obscura na representação de uma paisagem. A. Kircher - *Ars magna*. 1671 in MOLINA, JUAN JOSÉ GÓMEZ (Coordenação) Op. Cit. 300

Imagem 22 Thomas Gainsborough - *O espelho de Claude*. Londres, British Museum 1750-55

PARTE 2

1 - O DESENHO DE PAISAGEM E A TÉCNICA DO DESENHO

Estabelecida nos capítulos anteriores uma contextualização e caracterização geral da paisagem, contemplando alguns aspectos relativos ao desenho, pretende-se neste capítulo restringir o âmbito da análise. Neste sentido, é fundamental situar o desenho de paisagem no corpo maior desta técnica, através do estabelecimento dos seus parâmetros de acção.

As características do desenho permitem diferenciar as suas produções das de outras actividades e estabelecer uma identidade própria através dos elementos técnicos, conceptuais, ou formais de utilização constante nos planos cronológico e geográfico. Estes elementos são apenas alguns constituintes do plano artístico mais complexo das expressões.

Três características do desenho, tão importantes ao ponto de se constituírem como suas definições, foram determinantes para o desenvolvimento do desenho de paisagem no contexto europeu. Referimo-nos às características técnicas do desenho, à exploração específica de conteúdos e à sua autonomia relativa a outras expressões.

1.1 - As características técnicas

Constituindo os materiais actuantes, os suportes e as técnicas, a base operacional do desenho, configuram estes elementos uma sua caracterização abrangente e consensual. Como definição genérica do desenho, ainda que necessariamente redutora de um universo muito mais vasto, podem-se considerar os efeitos da acção de meios riscadores sobre um suporte.

A prática continuada e sustentada do desenho introduziu ao longo dos tempos valiosas particularizações, especificando serem as grafias resultantes da acção dos meios riscadores, marcadamente monocromas e o suporte maioritário nos últimos séculos o papel. O reconhecimento nestes elementos de cariz técnico e material de uma identidade distintiva do desenho é compreensível, pela relação fundamental e geradora, constante em termos geográficos e temporais que estes representam para a prática desta actividade.

É pois num plano técnico, por meio das definições que apelam aos materiais, técnicas e suportes do desenho que uma sua definição se alicerça em primeira

instância, conforme se pode verificar na definição de desenho de Jean-François Féraud em finais do século XVIII, “ [...] diz-se de tudo o que se representa sobre o papel com o lápis ou com a pena [...]” 1.

As técnicas, materiais e suportes com que o desenho é elaborado, em associação a outros factores, irão determinar inúmeras funções que esta expressão exerceu na sua longa história. Dos suportes bidimensionais, ao desenho reconhece-se uma maior mobilidade pela simplicidade dos meios envolvidos na sua exploração e simultaneamente, custos de aquisição e desenvolvimento mais reduzidos que o trabalho em outros suportes. O registo de formas em circunstâncias em que o tempo e o espaço são factores determinantes tem no desenho meio privilegiado de acção, prestando-se à representação em locais e espaços de tempo limitados 2. Assim, o facto de constituir um dos meios mais expeditos de construção de formas relativamente a outros campos artísticos, assim como a relativa facilidade de correcção perante estes outros meios, determinaram ser o desenho particularmente apto à execução de algumas tarefas particulares. No rol de funções do desenho, a sua utilização na estruturação de formas, seja nos suportes definitivos ou não, e a representação de formas configuram duas situações a que, como veremos, o desenho de paisagem se encontra relacionado. Se a primeira função apontada é comum ao desenvolvimento de outros conteúdos do desenho, a representação de paisagens no desenho depende fundamentalmente das suas características técnicas. Ainda que a elaboração das obras de paisagem não dependa exclusivamente da sua execução em contacto directo com os elementos que representa, é inegável a importância dos suportes, materiais e técnicas que permitem o deslocamento expedito do artista a determinados locais. Esta característica irá ser determinante no desenvolvimento do desenho de paisagem e nomeadamente na representação nos espaços naturais. Irá igualmente contribuir para a autonomização da própria expressão do desenho, de que os desenhos de paisagem são manifestação.

1.2 - A exploração específica de conteúdos

Na longa evolução do desenho, outra dimensão fundamental se foi constituindo como sua característica integrante, o facto das grafias conterem e produzirem significados. Sendo estes significados mais próximos da realidade

ou dela mais distanciados, mais específicos ou vagos, destinados a produzir sensações estéticas ou desta intenção arredados, é um dado adquirido que introduzem novos e mais complexos elementos de análise aos meramente técnicos.

Relativamente aos conteúdos a que os significados directamente dizem respeito, alguns afirmaram-se de modo tão perene na Europa ocidental, que definiram conceitos operativos do desenho e deste constituíram definição importante e mais difundida que a relativa exclusivamente aos aspectos técnicos e materiais.

O desenho, como expressão artística de corpo inteiro, não se furtou aos paradigmas artísticos que foram acompanhando o seu crescimento e que ajudou a desenvolver. Dos conceitos que conduziram a evolução do património do desenho e mais especificamente do desenho de paisagem, interessa evocar para a compreensão da sua implementação e evolução a representação da realidade.

A exploração de técnicas, processos e materiais procurando a representação, entendida como tradução e elaboração gráficas de uma realidade geralmente tridimensional **3**, assume-se como um dos princípios fundadores do desenho e na história desta arte, como sua definição mais específica e sua expressão mais visível porque frequente nos séculos que nos antecedem. O desenho constitui-se deste modo e durante um longo período na arte europeia, como sinónimo de representação, acrescentando nas definições que se pretendiam completas, aspectos relativos aos elementos técnicos e materiais envolvidos no acto de desenhar.

Se a eficaz transposição para o plano bidimensional do suporte de todo um conjunto de elementos com características volumétricas constituiu para muitos o fim maior do desenho, outros o viram como meta impossível ou indesejada **4**. Impossibilidade constatada tanto pela redutibilidade e falibilidade dos meios técnicos, como pela subjectividade de apreensão da realidade e sua representação. A noção de um belo ou de uma realidade ideais, em confronto com as vivências necessariamente falhas da perfeição aspirada, tornam uma representação literal da realidade indesejável. Acrescem as representações que de variadas fontes retiram os elementos que articulam, sem uma estrutura definida, não se reconhecendo na transposição literal de conteúdos

determinados. Estas problematizações do conceito de representação, com maior ou menor grau de consciencialização e fundamentação teóricas, esclarecem ter o conceito geral de representação inúmeras variantes, mais ou menos próximas da realidade percepcionada, mas explorando o conceito anteriormente abordado de verosimilhança. Quer se trate da representação de uma paisagem existente e que se procura traduzir o mais fielmente possível para o plano do desenho, ou de uma paisagem idílica, com elementos que têm na tradição ou na imaginação do artista características fundadoras, ambas asseguram um semelhante grau de verosimilhança formal. Os elementos constituintes da segunda paisagem são organizados de modo a que a sua presença seja credível, não colidindo com os dados da experiência e conhecimento formais.

Ainda que partilhado com outros corpos do desenho, nomeadamente o desenho de figura, a representação como processo específico de exploração de conteúdos foi determinante para o desenvolvimento do desenho de paisagem.

1.3 - A autonomia

O desenho como expressão autónoma e suficiente é relativamente recente, na longa história da humanidade. Como expressão autónoma entende-se a independência do desenho relativamente a outras expressões, sendo-lhe reconhecidas características técnicas e conceptuais próprias. O desenho como expressão suficiente pressupõe a elaboração de obras com carácter finalizado e completo. São pois duas instâncias relacionais que vão marcar a emancipação do desenho e o seu desenvolvimento. A primeira constrói a partir da comparação com outras expressões e técnicas artísticas a sua identidade própria. A segunda encontra-se relacionada com o próprio desenho, na evolução dos fins que presidiram à execução das obras, permitindo considerar os trabalhos realizados como produtos finais.

A emancipação do desenho deu-se no ocidente, com carácter generalizado, a partir do Renascimento, concorrendo para tal, factores técnicos, alguns acima enunciados **5.** Também factores sociais, com a evolução da categorização social dos artistas e seus modos de organização, através do surgimento de novas franjas de uma sociedade em mutação. Ou mesmo factores económicos,

com o desenvolvimento da burguesia, particularmente no norte da Europa e a implementação de um mercado. Esta situação traduz uma procura por desenhos e consequente valorização de obras artísticas. Mesmo factores religiosos estiveram presentes neste processo, através da evolução da temática artística [6]. Toda uma nova concepção de natureza traduz-se em desenhos que apresentam características inovadoras relativamente aos seus antecedentes. Não se trata apenas da generalização da sua exploração e da atenção que consequentemente lhe é prestada, mas dos contributos criativos que apresentam real evolução das representações anteriormente realizadas sobre temáticas semelhantes. Estas circunstâncias alteram a identidade dos desenhos, que de elementos auxiliares se elevam a obras finalizadas em que os artistas se revêm [7].

O desenho de paisagem autónomo e tido como obra finalizada coexiste e foi precedido por outras relações, tanto ao corpo maior do desenho, como a outras técnicas. Sendo uma exploração particular do corpo maior da expressão do desenho, partilha com este uma tipologia relacionada com as suas funções e características. Tendo como incontornável a relação do desenho com outras técnicas e nomeadamente a pintura [8], é em relação ao carácter de dependência e funcionalidade que são definidos tipos de explorações que implicam com estes uma relação. As obras elaboradas nestes contextos não constituem em si voluntariamente e numa primeira instância, obras autónomas, ou seja, a sua feitura não pressupõe a existência independente e suficiente em termos estéticos e funcionais das obras. É em relação à autonomia de obras que se define um conjunto de funções que o desenho cumpre e por extensão, o desenho de paisagens.

1.4 - Funções dos desenhos de paisagem

Na vastidão dos desenhos de paisagem que chegaram até nós, é possível sistematizar algumas das funções que estes desempenharam aquando a sua feitura. Separa-nos da origem dos desenhos não apenas o tempo, mas sobretudo a amplitude dos objectivos tanto conscientes como inconscientes dos autores aquando a produção das obras. A sistematização possível não deixa de ser rigorosa, pela análise das circunstâncias da produção dos

desenhos de paisagem, bem como pelo registo que chegou até nós dos fins dos desenhos pelos seus autores. São sete as funções passíveis de serem desempenhadas por estas obras: estudos preparatórios para outras obras; desenhos integrados; desenho como projecto; modelos; *modelli*; desenhos finalizados e reproduções de obras finalizadas.

1.4.1 - Estudos

Os estudos constituem explorações prévias de outras obras, mediante o uso de materiais e técnicas, normalmente acessíveis tanto económica como tecnicamente e sobre suportes diferentes dos definitivos, como sobre estes. Uma característica fundamental é o seu carácter expedito relativamente aos processos e meios a utilizar posteriormente, constituindo experimentações e preparações mais rápidas de executar que as obras finais e face a estas com custos e riscos reduzidos. Têm a possibilidade de comportar diferentes articulações de formas, ocorrendo por vezes múltiplas articulações simultâneas, podendo a concretização da obra seguir duas vias distintas: a passagem a outro suporte e a finalização no mesmo.

A passagem ao suporte definitivo pode ser directa ou indirecta. A passagem directa é relativa à transferência das formas produzidas a suportes com as mesmas dimensões ou com características técnicas que permitem uma transmissão directa dos estudos. Envolve meios como o picotado realizado no estudo – imagem 23, vertendo nos orifícios pó de carvão, ou o decalque directo do traçado.

A passagem indirecta tem por móbil o facto de os suportes definitivos possuírem dimensões diferentes, ou terem características técnicas que tornam inviável uma transferência directa. Este tipo de passagem apoia-se nas capacidades de tradução das formas dos estudos, eventualmente com o recurso a processos auxiliares, como quadrículas de referência, ou mediante a utilização de instrumentos de traçado adaptado como pantógrafos.

A finalização e preenchimento cromáticos das formas nos mesmos suportes onde ocorrem os estudos conduzem à diluição do desenho na obra final, enquadrando-se na categoria do desenho integrado.

A exploração da paisagem através de técnicas que exigem condições estáveis ou particulares, que inviabilizam a execução expedita de estudos, como a

pintura a óleo ou a gravura, implicando a passagem directa ou indirecta aos suportes definitivos foi uma das características que justificaram a utilização do desenho. Com efeito, muitos desenhos de paisagem constituem obras de estudo, como a título de exemplo, obras de Jan van Goyen 1596-1656 de que se conhecem versões pintadas e reconhecidamente posteriores **9**.

Outro motivo para a utilização do desenho de paisagem como estudo terá sido a necessidade manifesta de apropriação de espaços específicos que a paisagem comporta e que outras técnicas se revelam inadequadas. Ainda que não sendo necessariamente a paisagem representação de locais específicos, esta componente foi imprescindível ao seu desenvolvimento. Com efeito, ao desenho foi reconhecida particular apetência ao nível de representações parcelares da natureza, que posteriormente serão articuladas e eventualmente adicionadas a outros elementos. Ou na representação global de uma vista, com passagem directa para outro suporte ou finalização no mesmo. Os desenhos de paisagem como estudos ou preparações prévias incluem amiúde notações escritas, relativas sobretudo a elementos cromáticos **10**.

O desenho como estudo da paisagem comporta igualmente a aplicação de princípios de composição, como é exemplo a aplicação de traçados estruturantes, conforme se pode verificar na imagem 24, da autoria de Claude Lorrain.

O desenho de paisagem cumpriu até tarde a função de estudo, principalmente por via das características propícias à representação em locais específicos e em condições precárias.

1.4.2 - Desenhos integrados

Os desenhos integrados de paisagem compreendem produções artísticas empregando materiais e técnicas característicos do desenho, em associação com outras técnicas. O desenho neste tipo de produções desempenha comumente uma função estrutural, relacionado com os estudos ou preparação prévia da obra acima referidos, desenvolvendo-se no entanto, sobre o mesmo suporte. Este tipo de desenhos não é perceptível em muitos casos senão através do recurso a processos de visualização tecnicamente assistidos como a radiografia.

Os desenhos integrados estão particularmente relacionados com a pintura, sendo indicativa desta situação um excerto da *Arte da Pintura* de Francisco Pacheco 1564-1644 relativa às etapas necessárias à execução de uma pintura de paisagem **11**. Este tipo de função permite o preenchimento cromático integral e controlado das superfícies de formas e espaços, numa estrutura previamente concebida.

1.4.3 - Desenho como projecto

A função de projecto que o desenho de paisagens cumpriu, deve ser abordada especificamente, dadas as particularidades que o assistem. Referimo-nos à utilização de desenhos de paisagem finalizados como fundamento matricial de desenvolvimento de espaços naturais, nomeadamente jardins. Não nos referimos a projectos como normalmente os compreendemos e como o célebre André Le Nôtre (1613-1700) executou **12**.

Em finais do século XVIII, em França e Inglaterra, desenvolveu-se um conceito de jardins afastado de princípios regularizadores da natureza que antes tinham sido valorizados **13**. Tendo como paradigma o pitoresco ilustrado nas pinturas e desenhos de paisagem que o representam, estes novos jardins têm nestas obras o seu projecto **14**. Para a concepção de jardins segundo estes pressupostos, são contratados renomados desenhadores de paisagem, que concebem paisagens aplicadas aos locais específicos, conforme o exemplo do Jardim de Ermenonville. Propriedade do marquês René – Louis Girardin, sensibilizado pelos jardins que tinha visto em Inglaterra, decidiu criar um jardim que fosse a concretização tridimensional das imagens de paisagens. Para o efeito, socorreu-se do auxílio do desenhador Hubert Robert **15**.

Em Inglaterra, o modelo pelo qual os jardins eram maioritariamente desenvolvidos correspondia aos trabalhos de Claude Lorrain, que outros se encarregavam de aplicar aos espaços. Deste modo foi concebida a propriedade de Leasowes, em Shopshire, do poeta Whilliam Shenstone (1714-1763). Curiosamente um rico herdeiro e possuidor de terras, Uvedale Price (1747-1829), considerava as paisagens de Claude Lorrain demasiado próximas a natureza **16**. Ficou para a história o exemplo de Capability Brown (1716-83) que apresentava aos seus possíveis clientes pinturas com previsões da concretização das suas obras.

1.4.4 - Modelos

Os modelos são desenhos que se prestam ao fornecimento de soluções formais para obras diversas. Apesar de todas as obras se prestarem como modelos, sabemos terem existido produções específicas com este fim. Enquanto representações de um espaço unitário e amplo com a presença de elementos naturais minerais, vegetais e animais, os modelos de desenhos de paisagem são evoluções dos *exempla e taccuini* medievais. Os *exempla* prestavam-se a perpetuar e difundir modelos iconográficos particulares aos quais eram atribuídos valor e propriedade históricas como no caso das figuras de santos.

Os *taccuini* constituíam os modelos iconográficos das oficinas medievais, representando figuras humanas, animais e vegetais. O uso destes modelos específicos e limitados foi-se tornando cada vez mais raro à medida que desapareceu o carácter oficinal do desenho e a multiplicação de referências. As novas referências iconográficas ultrapassam as paredes das oficinas para se situarem com mais frequência na própria natureza, nos desenhos de outros autores ou nas gravuras de obras de grandes mestres europeus. São numerosos os artistas que possuem fundos consideráveis de desenhos com este fim. Antoine Coypel, primeiro pintor do duque de Orleãs e guarda de desenhos do Rei, François Boucher ou Watteau, cujo fundo de desenhos é constituído por cópias. O desenho assim entendido apenas tem função documental, sendo de todo indiferente a sua originalidade **17**.

A deslocação de artistas a locais privilegiados em termos paisagísticos, como a viagem a Itália soía ser, permite-lhes a execução de desenhos que se constituirão como modelos de produções futuras, como aconselha Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) **18**.

1.4.5 - *Modello*

O modello configura a produção elaborada no propósito de proporcionar uma imagem verosímil de uma obra finalizada que ainda não se encontra completamente executada. Este tipo de desenho destinava-se a ser apresentado ao comitente efectivo ou provável tanto como proposta inicial, como parte de um processo que já tinha sido iniciado **19**. Por este motivo, o

modello não se constitui como reprodução, antes como antevisão do que a obra final poderá ser. Sendo a obra final executada através de pintura, o *modello* adequa os seus meios à exploração o mais exaustiva possível de todas as suas componentes, nestas compreendendo a cor. As dimensões deste tipo de desenho são inferiores às da obra final.

1.4.6 - Desenhos finalizados

O conceito de desenho finalizado relaciona-se objectivamente com a consideração como tal que o autor atribui à sua obra. Tal não se relaciona necessariamente com o desenvolvimento formal ou técnico dos desenhos, mas pela assunção como um trabalho autónomo e suficiente que o autor faz em reconhecimento desta categoria tanto para si próprio como para outros. O modo mais comum da assunção desta qualidade nos desenhos é a sua identificação e datação. Tal não constitui no entanto, prática generalizada e restrita.

Por via das contingências relacionadas com o tempo e as circunstâncias que medeiam entre a produção das obras e a sua actual recepção, muitas das obras actualmente consideradas como finalizadas eventualmente não o seriam na opinião dos seus autores **20**. É pois possível considerar dois tipos de desenhos finalizados – aqueles que o autor conscientemente assim define e os que por outras vias assim foram/são considerados.

1.4.7 - Reproduções

As reproduções são obras que pretendem replicar características consideradas significativas de originais. Com maior ou menor grau de fidelidade relativamente aos modelos, situam-se cronologicamente em planos posteriores aos originais.

As reproduções podem ser executadas pelos autores dos originais como meio de preservação ou registo das suas obras como o atestam os desenhos do *Liber Veritatis* de Claude Lorrain, ou de Lambert Doomer.

Claude Lorrain executou reproduções em desenho das suas obras pintadas depois destas serem terminadas e antes do seu envio ao comitente. Estes desenhos compõem o designado *Liber Veritatis*, que desde 1637 até 1682,

data da morte de Lorrain, representa um registo fiável do trabalho do autor 21. As imagens 25 e 26 apresentam o desenho e a pintura a que este é relativo.

Lambert Doomer, desenhador holandês do século XVII, viajou extensivamente pela Europa, tendo elaborado desenhos de paisagem representando locais em França e ao longo do Reno. Este autor reproduziu os seus desenhos para venda ou destinando-os a ilustrações, guardando para si os originais 22.

Um outro caso paradigmático é o de Pieter Molyn, que desenvolveu reproduções dos seus desenhos de paisagem para satisfação da procura do mercado florescente holandês, vendendo tanto o original como a reprodução 23.

Estes três casos, exemplares na variedade de motivos que apresentam para a feitura de reproduções pelos autores dos originais, referem-se especificamente a duplicados, pela existência única de duas obras.

As reproduções podem ainda ter fins didácticos e mnemotécnicos, importantes à formação dos artistas 24.

As cópias elaboradas por outros que não os autores dos originais, têm fundamento tanto comercial como artístico quando os autores possuem estatuto suficiente, ou os modelos plagiados encontram eco num público interessado. É o caso do desenhador holandês do século XVII, Van Goyen de quem se conhecem dois imitadores: Adriaen van der Kabel (1631-1705) e Cornelis van Noorde (1731-1795) 25.

Além da reprodução através das mesmas técnicas da produção dos originais, os desenhos de paisagens foram alvo privilegiado da cópia através de técnicas mais expeditas e com custos mais reduzidos. Referimo-nos à gravura, que mercê do desenvolvimento das tecnologias de produção de múltiplos proporcionou um grau elevado de semelhança aos originais 26.

Casos particulares no contexto das reproduções são as variantes, que compreendem a continuidade de características essenciais de uma imagem referencial, bem como a introdução ou alteração de outros elementos 27.

1.5 - Os modos da paisagem no desenho

A representação da paisagem não é una nos desenhos em que esta é explorada, registando-se diversas abordagens com características muitas vezes radicalmente diferentes. Conforme a disposição e configuração dos

elementos constituintes da paisagem e a sua articulação com outros espaços e formas que eventualmente existam, é possível definir modos particulares de representação, determinando tipologias de composição. É também possível através da análise destes elementos, estabelecer uma relação entre os modos identificados e a função discursiva variável que a paisagem pode reflectir nos desenhos, declinada em níveis de importância susceptíveis de ser diferenciados. Um terceiro factor de análise do desenho de paisagem é ainda passível de ser relacionado com os dois anteriores, a função da paisagem na composição.

São pois três as instâncias interrelacionadas de análise dos desenhos de paisagem que decorrem da construção e articulação diferenciadas da paisagem com outros elementos: o modo, a importância e a função.

No vasto leque de possibilidades da representação de paisagens no desenho, podem ser identificados três modos significativos, decorrentes de diferentes características formais e compositivas e da relação estabelecida com elementos particulares, nomeadamente figuras humanas, revelando diferentes níveis de importância, assim como diferentes funções da paisagem no desenho: a paisagem de baixa intensidade, média intensidade e alta intensidade.

O primeiro modo significativo é a *paisagem de baixa intensidade*, relativo à paisagem com função temática e discursiva baixa. Corresponde este modo à paisagem como fundo não significativo do ponto de vista dos conteúdos veiculados - imagem 27.

Vários factores contribuem para a constituição deste modo: a relação estabelecida com outras formas; a disposição e construção das formas; a sua dimensão e a sua importância relativa.

Neste modo a paisagem encontra-se claramente subalternizada face a outros elementos da composição, mormente figuras, que com ela parecem não interagir. A paisagem cumpre a função de meio de preenchimento de superfície e de contextualização geral.

Relativamente à disposição e construção da paisagem no desenho, quanto mais homogénea tanto em termos formais como compositivos for a disposição

dos elementos constituintes da paisagem, maior a diluição da sua importância em favor das figuras e acções exteriores à paisagem.
A secundarização da paisagem face a outros elementos pode também ser conseguida através da sua dimensão relativa, tanto em relação ao suporte como a outros elementos da composição. Quanto maiores forem as figuras, menor será o espaço disponível para o desenho da paisagem.
Em finais da Idade Média, nas representações em que a paisagem é desenhada, esta tem uma importância claramente inferior à das figurações, correspondendo às características acima apontadas. Com o advento do Renascimento e a adopção do corpo humano como temática privilegiada, assiste-se a uma exploração que ainda subordina a paisagem nos casos em que coexistem figurações e elementos naturais. Este modo perde progressivamente expressão como exploração significativa do desenho de paisagem a partir de inícios do século XVII, através da alteração de paradigmas artísticos, com a assunção da natureza como elemento operativo.

O segundo modo significativo é a *paisagem de média intensidade*, relativo à paisagem com função discursiva intermédia, assumindo a veiculação de conteúdos e associando-os aos de outros elementos da composição. O desenho da paisagem neste modo cumpre não apenas a função de contextualização geral, como assume algum protagonismo na composição. Com diferentes resultados relativamente ao modo anterior, os factores associados à sua definição são ainda: a relação estabelecida com outras formas; a disposição e construção das formas; a sua dimensão e a sua importância relativa.
Neste modo é estabelecida uma relação funcional entre as formas constituintes da paisagem e outros elementos significativos. Para este efeito, desenvolvem-se soluções formais e compositivas que permitam diferenciar os elementos constituintes do desenho, relacionando-os para um fim comum. Como não é viável a igual exploração dos elementos constituintes da paisagem em termos de importância, são distinguidas umas formas da paisagem em detrimento de outras. Esta distinção processa-se a nível de composição, dispondo criteriosamente e de modo diferenciado as formas no suporte, através da sua construção formal, como através do contexto.

Em termos compositivos, os elementos privilegiados da paisagem são dispostos em locais de fácil apreensão e destaque.
A diferenciação em termos formais pode ser efectuada através de diferente construção, tratamento tonal, cromático, como da própria finalização mais elaborada.
Em termos de contexto, as formas que se relacionem directamente com figurações humanas ou com os seus actos são por este meio diferenciadas, constituindo a dimensão e número de figuras elemento fundamental na constituição da paisagem. As imagens 28 e 29, relativas a este modo, registam explorações diferenciadas da paisagem, decorrentes de variações nestes últimos aspectos. Quanto menor a dimensão e a relevância das figuras, mais se aproxima o desenho de paisagem do modo seguinte.

O terceiro modo significativo é a *paisagem de alta intensidade*, relativo à paisagem autónoma que apoia os seus conteúdos nas formas que a constituem, excluindo qualquer figuração humana.
Este é o modo derradeiro da paisagem e de acordo com algumas concepções, seu objectivo último e mais elevado **28**.
Os factores que constituíram matéria de análise nos modos anteriores são totalmente ocupados pelas formas da paisagem – imagem 30.

1 - FÉRAUD, Jean-François - *Dictionaire Critique de la Langue Française*. Marseille, Mossy 1787-1788 DESSIN (p. A750b) http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=dessin

2 - Ver capítulo O desenho e as técnicas, suportes e materiais da paisagem.

3 - Ainda que a representação seja relativa a conteúdos bidimensionais, entende-se no plano do desenho a transposição de realidades volumétricas para o suporte bidimensional.

4 - Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1819 – *Elemens de perspective pratique à l'usage des artistes* com o anexo *Reflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulierement sur le genre du paysage.* Paris, Desenne e Duprat 1800 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit.

5 - WATRONS, James Op. Cit.

6 - A este facto não será alheia a influência da Contra-Reforma e das limitações que induziu no plano iconológico. Nos locais em que a sua acção mais se fez sentir, as paisagens autónomas tardaram a surgir, como em Portugal e Espanha, contrariamente à Holanda, com uma liberdade incomparavelmente maior.

7 - Nem sempre um desenho terá sido autónomo na sua execução, pois a voracidade do mercado levou a que muitos estudos preparatórios fossem tidos como obras finalizadas. Por outro lado, muitos artistas

terão executado desenhos exclusivamente para venda, como Boucher, ou Fragonard. MICHEL, Christian Op. Cit. 27

8 - STEFANI, Chiara Op. Cit.

9 - EEGHEN, Christiaan P. van Op. Cit.

10 - As notações escritas que os estudos realizados através do desenho incluem, são devidas às limitações cromáticas que alguns meios gráficos possuem. CAVINA, Anna Ottani (direcção) Op. Cit.

11 - "COMO COMPOR PAISAGENS. Esta é a ordem a seguir quando se pinta uma paisagem, presumindo que a tela está pronta: A paisagem é desenhada através da divisão do espaço e três ou quatro distâncias ou chãos. Na primeira distância, onde a figura ou santo irá ficar colocada, são feitas as maiores árvores e rochas, mantendo-as em proporção com a figura. Na segunda distância, as árvores e as casas são feitas mais pequenas e na terceira distância são ainda mais pequenas. Na quarta distância, onde as franjas de terra se juntam ao céu, tudo é tratado no maior grau de diminuição. O desenho é seguido pelo bosquejo, quer com cores, ou de acordo com o hábito de alguns que preferem-no em preto e branco; mas eu considero melhor pintar a cores imediatamente pois o esmalte fica mais brilhante." PACHECO, Francisco – Arte da pintura, sua Antiguidade e Grandeza in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 265-6

12 - É possível aceder a um desenho de Le Nôtre, projecto de Jardim em Greenwich, Inglaterra In http://www.lenotre.culture.gouv.fr/culture/celebrations/lenotre/fr/ln/oe/por02.htm

13 - Ver nota 2 do capítulo O desenho e as técnicas, suportes e materiais da paisagem.

14 - O projecto que os desenhos de paisagem constituem dos jardins não inviabilizaram o recurso a outros processos de concepção, como o atesta a presença do arquitecto J. M. Morel na propriedade de Ermenonville. A sua acção é no entanto apresentada como posterior e subalternizada relativamente ao trabalho dos desenhadores de paisagem. GIRARDIN, René Louis de Op. Cit.

15 - GIRARDIN, René Louis de Op. Cit. 208

16 - PRICE, Uvedale – *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving real Landscape.* Londres, J. Robson, 1794 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit 866

17 - MICHEL, Christian Op. Cit.

18 - VALENCIENNES, Pierre-Henri de– *Elemens de perspective pratique à l'usage des artistes* com o anexo *Reflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulierement sur le genre du paysage.* Paris, Desenne e Duprat 1800 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit 1050-7

19 - LEYMARIE, J., Monnier, G., Rose, B – *History of an art - Drawing*. Genève. Skira, 1979.

20 - HUTTER, Heribert Op. Cit. 98

21 - KITSON, Michael Op. Cit.

22 - BECK, Hans Ulrich Op. Cit. 382

23 - BECK, Hans Ulrich Op. Cit.

24 - BOUBLI, Lizzie – Látelier du dessin italien à la Renaissance. Paris, CNRS Editions, 2003

25 - BECK, Hans Ulrich Op. Cit.

26 - "A aquatinta desenvolveu-se para imitar a aguada, as roletas de gravador introduziram-se para traçar linhas rugosas como as do pastel, o pontilhado estava destinado a imitar os desenhos coloridos com aguadas e o verniz brando inventou-se para imitar a qualidade e a textura dos desenhos a lápis. Por vezes utilizavam-se muitos destes procedimentos na mesma prancha e proliferaram as impressões em cor. Estas últimas, baseadas em aguarelas e guaches de artistas como Hubert Robert, ainda conservam hoje todo o seu encanto e interesse[...] os gravadores começaram a produzir o que chamavam

‘facsímiles’ em lugar de traduções” IVINS JR, W.M. – *Imagen impresa y conocimiento; Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, S.A. Colección Comunicación Visual. 1975 (127)

27 - BOUBLI, Lizze Op. Cit.

28 - SULZER, Johann Georg 1720-1779 – *Allgemeine Theorie der Schönen Künste.* Leipzig 1774 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. (841)

Imagem 23 Rafael - *Visão de um cavaleiro*. Pena sobre papel, Itália, cerca de 1504
É visível a perfuração deste desenho utilizado para uma passagem directa a outro suporte

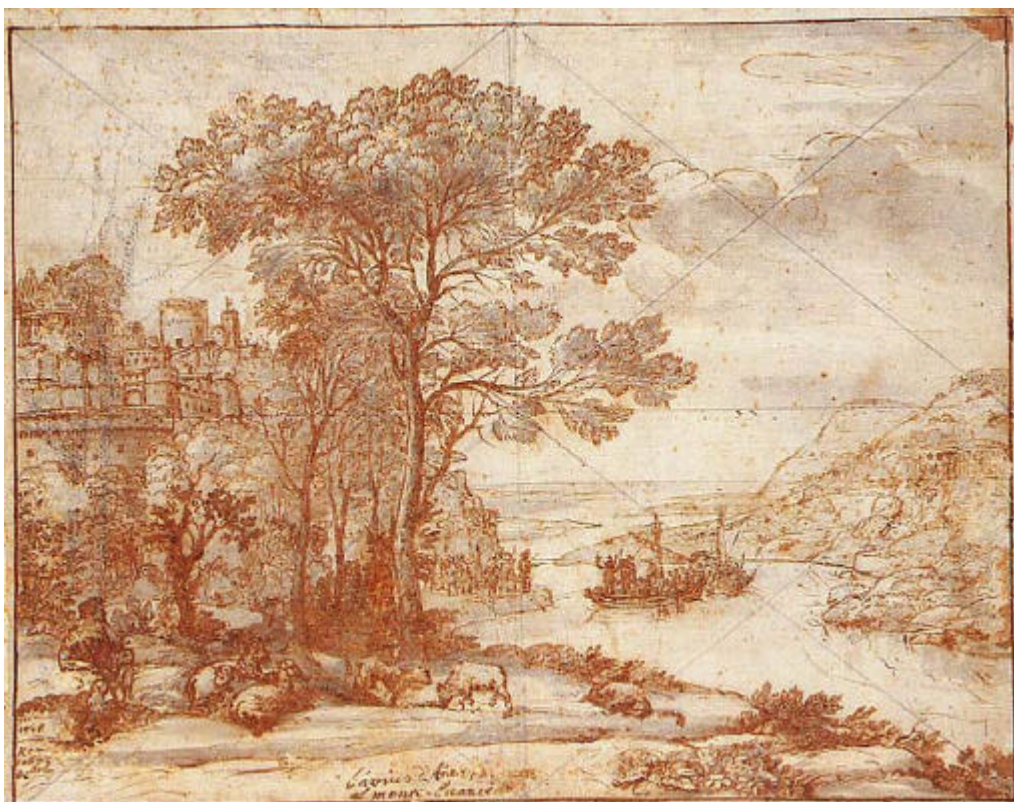



Imagem 24 Claude Lorrain - *Paisagem do desembarque de Eneias em Latium* . Pena e aguada cinza sobre papel, Itália, Louvre, 1673

Imagem 25 Claude Lorrain – *Paisagem com Cephalus e Dprocris reunidos por Diana.* Pena e pincel com aguadas, Líber Veritatis, British Museum, cerca de 1645

Imagem 26 Claude Lorrain – *Paisagem com Cephalus e Dprocris reunidos por Diana.* Óleo sobre tela, British Museum, 1645

Imagem 27 Desconhecido - *Mercúrio e Iara*. Pastel, pena e aguada sobre papel, Holanda, GETTY, 1588-94

Imagem 28 Nicolas Poussin - *Cristo dando as chaves a S. Pedro*. Pena a sépia sobre papel, França, Museu Nacional de Arte Antiga, século XVII

Imagem 29 Federico Zuccaro - *O sonho de Taddeo*. Pastel, pena e aguada sobre papel, Itália, GETTY, cerca de 1590

Imagem 30 Herman van Swanevelt – *Paisagem*. Pincel sobre papel, Holanda, GETTY, 1629-43

2 - PARADIGMAS DO DESENHO DE PAISAGEM

O desenvolvimento do desenho de paisagem durante os séculos XVII, XVIII e XIX proporcionou o estabelecimento de modelos conceptuais e formais. Estes modelos são estáveis na sua exploração sustentada, tendo orientado a produção e recepção dos desenhos de paisagem, constituindo-se como seus paradigmas. Os paradigmas do desenho de paisagem desenvolvem-se em planos distintos, contemplando os contextos de representação e as articulações discursivas.

2.1 - Contextos de representação

O desenho de paisagem não se resume à representação de espaços extensos preenchidos por elementos naturais. Constituindo este princípio definição geral da paisagem, a sua exploração nos desenhos patenteia uma espantosa diversidade de abordagens. Para uma primeira sistematização relativamente aos conteúdos, interessa reflectir sobre os modos de construção de formas e espaços, nomeadamente, as bases matéricas. É possível identificar três tipos de explorações que reflectem abordagens maioritárias de conteúdos: marinhas, paisagens terrestres e paisagens terra-água.

Marinhas - A representação de espaços naturais marinhos, seja em exclusividade, ou em associação com alguns aspectos de espaços terrestres que com os primeiros confinem, define um modelo de exploração de paisagens convenientemente designado por marinhas – imagem 31.
As marinhas podem ter dois tipos de abordagens, relativas ao ponto de vista adoptado: a partir de terra ou a partir do mar. Os desenhos de cenas marinhas em que o observador se encontra em terra revelam-se maioritárias.

Paisagens terrestres - O desenho de paisagem pode ser exclusivamente terrestre se os espaços representados não compreenderem nenhum elemento aquático – imagem 32.

Paisagens terra-água – Este modelo compreende a representação de elementos aquáticos em associação a elementos terrestres. Seja rio, mar, lago

ou lagoa os elementos aquáticos representados, têm neste modelo uma presença inferior à dos elementos terrestres – imagem 33.

2.2 - Articulações discursivas do desenho de paisagem

No desenho de paisagem é possível distinguir diferentes articulações discursivas, ou seja, categorias específicas em que formas e espaços são construídos e dispostos de modo a veícularem conteúdos particulares.

2.2.1 - Paisagem pastoral

A paisagem pastoral não se resume a um modelo único de exploração formal e temática "[...] há tantas versões de pastoral como críticos que escrevam sobre ela." [1]. Apesar da diversidade de abordagens, a paisagem pastoral envolve elementos de utilização recorrente que a permitem sistematizar e considerar como modelo específico. Neste sentido, o modelo envolve a representação de um contexto rústico e rural, com pastores (a partir dos quais se desenvolveu a designação do modelo) e seus rebanhos em suave actividade bucólica. O modelo inclui representações mais reduzidas destes elementos, como de rebanhos, manadas, ou simples disposições de animais no terreno, sem figuras humanas. Veja-se a imagem 34, desenho de Jean Pillement, artista francês que esteve por dois períodos em Portugal, desenvolveu extenso trabalho na área da paisagem. O desenho é de meados do século XVIII (Museu Nacional de Arte Antiga) correspondendo os elementos constituintes ao modelo de desenho de paisagem pastoral completo. Na imagem 35 de Tomás da Anunciação, *vaca e vitelo*, (tinta sépia sobre cartão, Museu José Malhoa, século XVIII) apenas estão representados dois animais, remetendo, no entanto, para este modelo de representação de paisagem e relacionando-se com a *microvisão* abordada mais à frente.

Como nota Bettina Bergmann [2], a paisagem pastoral não radica especificamente nas formas representadas, mas no que estas simbolizam para um observador que não comunga do mesmo contexto vivencial. Com efeito, os desenhos de paisagens segundo este modelo não se destinam aos pastores que apascentam os rebanhos, mas a um público urbano que valoriza e suporta financeiramente a instituição deste paradigma. No desenho de paisagem

pastoral, podem-se definir três funções das composições, todas relacionadas com uma dialéctica entre o ambiente urbano e o ambiente campestre, a civilização e uma concepção de natureza. A primeira função é relativa ao ambiente que o desenho proporciona. A representação do conjunto pastoril remete o observador não apenas para o ambiente evocado visualmente, como de um modo menos directo, para os sentimentos associados à visão que da pastorícia têm os habitantes das cidades. Para estes, o desenho de paisagem pastoral representa a calma e o escape aos afazeres quotidianos [3].

A segunda função é relativa aos aspectos estéticos. O ponto de vista subjectivo deste modelo não é o do pastor, mas o do observador exterior. O conjunto pastoril é veiculado nos aspectos que ao observador parecerão mais atractivos e (o termo é cirurgicamente apropriado) pitorescos, no cumprir das expectativas.

A terceira função é mais profunda e relativa à própria concepção de paisagem. As figurações que o desenho de paisagem pastoral envolvem, segundo uma noção que fez escola na representação de paisagem, são fundamentais para a veículação de conteúdos mais elevados que os proporcionados pelas formas constituintes da paisagem natural.

2.2.2 - Paisagem heróica

A paisagem heróica é um desenvolvimento específico do género de história [4] e como tal particularmente valorizada. Os conteúdos abordados relacionam-se com acontecimentos reais ou mitológicos ocorridos em tempos remotos. Ainda que o assunto principal das composições seja uma acção ou acontecimento em que as figuras humanas desempenham normalmente importante função, a paisagem assume igualmente protagonismo. Esta associação entre a paisagem e as figuras processa-se através da escolha de episódios em que ambos estejam relacionados. Para o desenvolvimento da paisagem heróica, é importante o estudo da arquitectura e estatuária clássicas, bem como a composição de espaços naturais convenientes, mais que a sua reprodução [5]. Na imagem 36 é possível verificar-se a presença destes elementos, dispostos de acordo com a conveniência do tema

As composições devem ser tratadas com a grandiosidade e nobreza adequadas aos temas abordados, procurando transmitir os valores que lhe

estão subjacentes. Por este motivo, afigura-se como não desejável neste modelo, a representação exclusiva de formas naturais, não susceptíveis de fornecerem o mesmo tipo de conteúdos que as figuras humanas.

2.2.3 - Paisagem arcádica

Associado ao ócio, à licenciosidade e a mais completa liberdade, a arcádia representa nos desenhos que a exploram, uma utopia que se presume ter tido lugar num passado distante e nebuloso. Com raízes conhecidas no sétimo dos poemas bucólicos de Teócrito (poeta grego do século III a.c.), um pastor conduz o poeta a um local de abundância da natureza. Virgílio situa a sua arcádia no ambiente que melhor conhecia, o sul da Itália [6]. Através do humanismo emergente da Renascença italiana e das ruínas e vestígios arquitectónicos e escultóricos da antiguidade clássica, o modelo da paisagem arcádica será o da Itália coeva dos artistas. À representação de ruínas e da natureza conquistadora, associam-se elementos que remetem para o passado, nomeadamente cenas com figuras trajadas com o que se presume serem roupas antigas, como as acções que as figuras desempenham. A associação de figuras relacionadas com a licenciosidade, o ócio e o prazer libidinoso, como os faunos é comum neste tipo de representações – imagem 37.

A arcádia configura o espaço em que tudo é possível e onde mesmo o que se revela necessário, é susceptível de proporcionar prazer [7]. Em suma, o paraíso terreno. Ainda que relativa a um passado eventual, a representação da paisagem arcádica revela o desejo de uma realidade com características profundamente diferentes da vivida pelos que a executam e ou apreciam.

2.2.4 - Paisagem alegórica e metafórica

Este é um modelo que assume a paisagem como conjunto de formas significantes, para as quais os significados não são unívocos. A existência de pelo menos dois níveis de significados, abre a possibilidade da sua leitura se processar em outros tantos níveis. A um nível primário encontra-se o significado comum das formas, remetendo para o quotidiano e seus usos e costumes. Num nível secundário, as leituras são relativas a significados codificados das formas que ultrapassam a dimensão utilitária ou comum. Os

conteúdos secundários podem ser de variado teor, desde morais, religiosos, como éticos, sociais ou culturais.

Para a exploração alegórica da paisagem é exigida uma produção e recepção informada que partilhe os mesmos códigos. A perda dos contextos de origem de muitos desenhos de paisagem inviabiliza a possibilidade de se restabelecer uma leitura mais completa e próxima das condições originais. Por este motivo, ignora-se por vezes a existência de outros significados para formas simples e de trato comum, como adiante se verá.

Em paisagens moralizadas da Renascença italiana, cujos antecedentes directos se podem encontrar em composições metafóricas medievais, a exploração das formas é aparentemente paradoxal. Formas que num nível primário de significado remetem para a fealdade ou dificuldade correspondem num outro nível de leitura a valores éticos e morais elevados. Com efeito, os caminhos pedregosos e íngremes e as formas que os constituem, são entendidos como a via de acesso ao mundo espiritual, em oposição a verdejantes prados, relativos à facilidade e ao ilícito das condutas menos próprias.

Não sendo à partida a paisagem um conjunto de formas particularmente apto à exploração alegórica ou metafórica [8], foram desenvolvidos conteúdos neste sentido ao longo da sua história. É neste contexto que devem ser lidas as representações de carvalhos na Alemanha do início do século XVIII. As florestas alemãs delapidadas pela procura de madeira pela indústria naval estavam nessa altura a ser replantadas com coníferas de crescimento rápido, surgindo a imagem do carvalho como símbolo de um passado glorioso [9]. Num outro plano, os desenhos de paisagem foram tidos como veículos ideais de conteúdos morais e éticos [10].

2.2.5 - Realismo

O realismo constitui um modelo de construção de paisagens que tem na construção verosímil da realidade o seu primado. Com antecedentes no trabalho de artistas relacionados com a Casa dos Visconti, em Pavia, no século XIV, foram os desenhadores do norte da Europa, particularmente na Flandres e Holanda que desenvolveram obra gráfica especializada neste domínio a partir do Renascimento [11]. O tipo de representações que os desenhadores

holandeses desenvolvem, sobretudo durante o século XVII, possui um carácter descritivo, associando a preocupação na representação próxima à natureza à procura da representação de todas as formas de um dado contexto **12**.

As características da exploração realista da paisagem pelos desenhadores do norte da Europa mantiveram-se durante séculos, assumindo a natureza como modelo privilegiado do desenho de paisagens e a sua representação com um grande grau de fidelidade, como seu objectivo declarado. A exploração destas características mereceu aos desenhadores desta região elogios no que à parecença das obras aos referentes dizia respeito **13**.

A deslocação dos desenhadores e a alteração dos paradigmas artísticos motivaram a dispersão deste modelo pela Europa, nunca chegando em nenhum local a atingir a amplidão e intensidade de abordagens verificadas na Holanda, na Flandres e de algum modo na Alemanha.

Os desenhos realistas de paisagens não são necessariamente executados no espaço real, dele no entanto, dependendo. Podem ser elaborados com base em registos realizados anteriormente e compostos de acordo com princípios variados. Os fundamentos do realismo no desenho de paisagens não são, pois circunstanciais mas formais, na construção de espaços e formas credíveis. Aquilo que é representado deve ser susceptível de pertencer a contextos visuais existentes, afastando-se deste modo de outros tipos de paisagens compostas que incorporem elementos estranhos ou divergentes. As imagens 36 e 37 documentam um tipo particular de exploração deste modelo. A imagem 38 é da autoria de Alexander Cozens, que preconiza um método original de desenho de paisagens baseado na atribuição de sentidos a manchas – borrões dispostos num suporte. O objectivo declarado do método é o de fornecer meios expeditos de construção verosímil de paisagens **14**. A imagem 39 realizada por um aluno de Cozens, constitui uma interpretação da estampa 10 do seu método e seguindo os pressupostos deste.

2.2.6 - Registo de paisagens em viagem ou em locais específicos

A representação de paisagens observadas no decurso de uma viagem ou realizadas em locais específicos registando espaços reais, têm um mesmo denominador comum: as circunstâncias idênticas de representação e a

referência que os espaços reais constituem para os desenhos. As paisagens realizadas nestes contextos foram durante muito tempo prerrogativa do desenho em detrimento de todas as outras técnicas de representação da realidade. As características desta expressão, especialmente ao nível dos meios actuantes, tornaram-na particularmente apta a uma representação relativamente móvel, em condições precárias e com um tempo de execução limitado. Por este motivo, ainda que a obra final fosse executada em outra técnica que não o desenho, este era utilizado no registo inicial, no local que se pretendia representar [15].

Este modelo de representação de paisagens é relativo aos desenhos executados em locais específicos e com referentes reais, em detrimento dos que são realizados posteriormente, noutros locais que não os do espaço natural, ainda que com referências reais prévias [16]. Na exploração deste modelo de desenho da paisagem privilegiam-se os estímulos que o exterior produz sobre o indivíduo e a sua resposta individual e casuística em detrimento da acção sistémica e regularizadora da aplicação de modelos gerais na representação das formas e espaços naturais [17].

Tão importante é o facto da representação ser relativa a um local específico que os autores frequentemente registam o facto [18], como também sucede nos títulos das obras. Os títulos dos desenhos que correspondem a este modelo certificam de algum modo a presença do desenhador no local, sendo empregue com frequência o termo *vista*. São também frequentes topónimos ou indicações que permitem localizar as representações.

O registo de paisagens exige a deslocação do artista ao local que deseja representar, podendo verificar-se tanto uma deslocação deliberada a um local específico, como o registo no decurso de uma viagem, ou ainda ambos. Não sendo simples a análise das pequenas deslocações dos artistas, perdidas na memória dos tempos, atentemos às grandes viagens realizadas por conjuntos de pessoas com destinos e percursos comuns.

As viagens de artistas, sobretudo oriundos do norte da Europa e cujo destino era a Itália, generalizaram-se durante o século XVI e muito particularmente no século XVII. Se os vestígios da antiguidade clássica constituíam referentes fundamentais à formação e trabalho de muitos desenhadores, a envolvente

paisagística era para outros motivo de representação privilegiado. Com efeito, desde cedo que para um conjunto significativo de artistas do norte da Europa o motivo das viagens a Itália era relativo à paisagem, podendo encontrar no decurso das viagens e no destino, paisagens com características muito diferentes das existentes no países de origem, tanto ao nível da orografia, da flora, como das condições meteorológicas [19].

Durante o século XVIII, estabelece-se o conceito de *Grand Tour*, percurso que segundo a escolha do trajecto podia levar os viajantes desde o Norte da Europa até à Itália. A viagem, não era empreendida por necessidade de deslocação expedita a um destino, sendo considerada em si como etapa fundamental na formação de jovens aristocratas, particularmente os ingleses.

Em finais do século XVIII, com o desenvolvimento do conceito de sublime e da consideração de alguns locais como sendo paradigmas deste conceito, estabelece-se um sistema iconográfico e literário, apoiados na definição e descrição de locais particulares de viagens, cujos percursos e pontos de interesse estavam perfeitamente definidos, localizados e previamente registados [20]. O interesse por alguns locais era tão elevado que para os desenhar era necessário pagar uma taxa [21].

As imagens 40 e 41 são relativas a representações de locais no decurso de viagens a Itália.

A característica fundamental do registo de paisagens é relativa às condicionantes da sua execução. Independentemente do grau de finalização ou da fidelidade a um modelo, o registo de paisagens em locais específicos tem nos contextos e circunstâncias em que são realizados, condicionantes severas que o limitam e em última instância definem. Assim, as características e condições da deslocação, o espaço percorrido, as condições meteorológicas e lumínicas do local a representar, bem como as próprias características físicas desse espaço, condicionam o registo. Os suportes e materiais a serem utilizados têm que ser simultaneamente resistentes, leves e práticos, o que inviabiliza ou dificulta alguns aspectos dos desenhos.

Ainda que o papel, suporte comum do desenho, seja relativamente frágil e com uma capacidade de absorção e resistência física a líquidos limitada, a exposição a condições meteorológicas adversas ou a solicitações materiais intensas é limitada pelas dimensões reduzidas que este suporte tem

normalmente, neste tipo de representação. Naturalmente que a acção sobre suportes mais elaborados é limitada pelas condições de representação **22**.
Os meios actuantes não podem ser todos os que se encontram à disposição do desenhador. Alguns são vivamente desaconselhados para este tipo de utilização por via da sua constituição, como a sanguínea **23**. Os materiais comuns são aqueles que permitem uma construção expedita, como a grafite que permite uma fácil exploração tonal, ou a tinta aplicada com pena. A cor vai adquirindo importância crescente, com a uniformização do fabrico dos materiais e sua consequente estabilização e maior resistência como é o caso do pastel **24**.
A partir de finais do século XVIII, a exploração artística deste modelo de representação, regista uma aproximação a características pictóricas, nos meios envolvidos em primeiro lugar e posteriormente nos suportes.
O tempo de representação é outro aspecto fundamental dos registos de viagens, sendo que é por natureza limitado. Para suprir a alteração das condições lumínicas ou do tempo limitado para a representação, alguns autores aconselham o recurso a notações sígnicas, em lugar da representação completa de espaços e formas **25**. Muitos desenhadores registavam no verso dos seus trabalhos as condições meteorológicas, lumínicas ou mesmo geográficas que tinham presidido à sua execução **26**.

2.2.7 - Paisagem como fundo

Este é um dos modelos mais difundidos de desenho de paisagem, embora não se possa tomá-lo como tal plenamente, por se constituir como elemento contextualizador e fundo das composições e não como seu motivo principal. Na exploração deste modelo cabem as representações em que aos elementos naturais se acrescentam elementos humanos representativos directamente ou a eles relativos, como vestígios da sua acção. São variados os motivos da representação da paisagem como fundo em detrimento da sua exploração como motivo autónomo. Tanto a conveniência no preenchimento e contextualização de cenas variadas, como o não reconhecimento da paisagem como género suficiente são motivos maiores da sua secundarização como testemunha o *Abbé* Jean Baptiste du Bois (1670-1742). Este autor, em inícios do século XVIII, considera a representação autónoma da paisagem como

motivo monótono e não susceptível de despertar qualquer entusiasmo num observador [27]. A inclusão de figuras seria, pois, um modo de despertar a atenção do observador e de algum modo condicionar este pelo mimetismo que seria levado a fazer das acções ou pensamentos que as personagens demonstram.

A paisagem representada neste modelo ocupa planos cénicos intermédios e distantes, reservando-se os planos mais próximos do observador ao tema e formas principais. O espaço natural nestas condições é numa grande maioria das produções subordinado ao desenvolvimento do conteúdo explorado prioritariamente – veja-se no capítulo anterior, os modos da paisagem no desenho.

Francisco Pacheco (1564-1644) sugere significativamente na *Arte da pintura,* uma sequência de processos para a execução de uma pintura de paisagem em que esta constitui de facto, o fundo [28].

2.2.8 - Panoramas

À representação de espaços consideravelmente mais extensos que os abordados normalmente no desenho de paisagem foi atribuída a designação de panorama (do grego *pan*, todo e *horama*, vista). As suas características chegam a diferir em muito da exploração regular da paisagem, permitindo a definição do panorama como modelo específico de representação de espaços.

O desenho de panoramas assenta num pressuposto relativamente simples: a representação de um espaço muito vasto. Se num primeiro momento esta característica se pode confundir com uma normal representação de paisagem, três factores distinguem as especificidades do panorama: o motivo representado, o enquadramento e o ponto de vista.

O panorama compreende a representação de espaços reais, reconhecíveis e que sejam esteticamente apelativos. Como veremos adiante, no desenvolvimento deste modelo, não é a exploração artística do espaço representado o factor mais valorizado, antes a capacidade técnica de tradução de uma dada realidade. Assim, ainda que com liberdades, os desenhos de panoramas reproduzem espaços específicos e pela sua importância constituem-se como temática bastante para a sua representação como corpos inteiros. Trata-se na maioria dos casos, de representações de espaços

urbanizados, com maior ou menor dimensão, nas quais se incluem por defeito de contexto, elementos naturais. São raras as representações de panoramas de paisagens autónomas.

O enquadramento privilegia sempre a largura, com uma grande desproporção relativamente à altura da composição. Esta desproporção é tanto maior quanto mais vasto é o espaço representado ou se compreender a rotação do ponto de vista.

O panorama pode ser em alguns casos um exemplo de exploração da *macropaisagem* atrás abordada. A *macropaisagem* é relativa à tradução gráfica de espaços não susceptíveis de serem apreendidos em circunstâncias regulares de visão. No caso específico deste modelo, trata-se em alguns desenhos, da representação limite de uma extensão de espaço que pela sua dimensão não poderia ser apreendido como todo em circunstâncias regulares. Para esta característica específica contribui a exploração do ponto de vista. Genericamente o ponto de vista é comumente baixo e a uma distância intermédia do motivo representado, permitindo a sua percepção relativamente pormenorizada e também a apreensão de conjunto. Para a representação de espaços mais extensos que os que a visão regular proporciona, o desenho de panoramas envolve a possibilidade de se explorar mais que um ponto de vista ou a rotação do mesmo.

A representação pode desenvolver-se paralelamente ao motivo representado, quando tal é viável e se justifica, como em vistas longitudinais de cidades, envolvendo vários desenhos posteriormente agrupados num único corpo, com a imagem 42 documenta. Constituindo este modelo representação de locais específicos, a fidelidade da imagem ao referente real não é despiciente, tendo sido utilizados meios como a câmara obscura que propiciam a reprodução o mais exacta possível da vista que um observador teria do local seleccionado.

A tradução gráfica da visão de um observador que sobre um eixo vertical, vá alterando a rotação do ponto de vista, pode chegar à representação de um ângulo de 360° - imagem 43. Este tipo de representação desenvolvido em finais do século XVIII, recorre a meios inovadores tanto na representação dos espaços como na sua exposição. Se a estrutura básica de representação ainda assenta num suporte rígido e transparente entre o observador e o espaço a representar, a configuração deste meio auxiliar de traçado é completamente

diferente do modo anterior. Com efeito, foram desenvolvidos suportes cilíndricos sobre os quais eram colocadas folhas sobre as quais eram desenhados os motivos desejados. A exposição do conjunto finalizado implicava uma alteração considerável de dimensões para a sua disposição em aparelhos cilíndricos dentro dos quais os observadores se colocavam.

2.2.9 - Representação de espaços naturais artificiais

A natureza representada nos desenhos de paisagem não é sempre natural. Entende-se como natural o facto da sua origem e desenvolvimento não serem severamente condicionados pela acção humana. Em casos em que tal acção sucede, como nas propriedades inglesas do século XIX, foi procurado assegurar uma aparência *natural*, tanto na concepção e manutenção destes espaços, como na sua representação. Noutros casos, a exploração da matéria natural não pretende adoptar a aparência que a natureza teoricamente providenciaria, nem tão-pouco esse é o objectivo das representações de tais espaços. Refere-se este modelo expressamente a representações de espaços naturais em que a acção humana é patente e significativa, não podendo em caso algum ser confundidos os espaços representados com os de uma origem natural – imagem 44.

Dois conjuntos de realidades enquadram-se neste tipo de representações: os espaços cultivados (seja através da agricultura ou da silvicultura) e os jardins.

A agricultura como acção humana de cultivo e disposição de espécies vegetais, altera significativamente a aparência dos espaços, não apenas ao nível do preenchimento da superfície dos terrenos, com espécies vegetais com características tão diferentes quanto o podem ser árvores e ervas, como altera também a própria configuração dos terrenos. Os socalcos do Douro em Portugal ou os campos conquistados ao mar na Holanda são exemplos paradigmáticos. Ainda que a representação exclusiva de espaços cultivados não seja muito comum, associando-se mais frequentemente estes a aspectos *naturais*, como elementos vegetais ou elevações de terreno, existem desenhos com estas características que a partir do norte da Europa se espalharam posteriormente a todo o continente. Na Holanda pós renascentista desenvolvem-se representações que tomam os terrenos que o engenho permitiu salvar do mar, como motivos privilegiados.

A concepção, construção e manutenção de jardins apresenta raízes mais profundas que a mera decoração de um exterior urbanizado. Não sendo este o local para explorar as características dos jardins e os objectivos da sua existência, uma característica há no entanto que salientar, o facto de alguns modelos de jardins desenvolverem soluções muito diferentes das que a natureza providencia. A regularização de espaços e formas.

1 - ALPERS, Paul– *What is Pastoral?* Critical Inquiry 8 Primavera 1988, 437-460 in HUNT, John Dixon (editor) – *The Pastoral Landscape*. Washington, National Gallery of art, 1992

2 - BERGMANN, Bettina in HUNT, John Dixon (editor) Op. Cit. 21

3 - HUNT, John Dixon (editor) Op. cit.

4 - LECARPENTIER, C. -J. –F. – *Essai sur le Paysage*. La Rochelle, Rumeur des Ages, 2002 (reedição da 1ª edição de 1817) 20

5 - LECARPENTIER, C. -J. –F. Op. Cit. 29

6 - SCHAMA, Simon Op. Cit.

7 - Mesmo a procura de alimento é apresentada em termos pitorescos, não constituindo uma necessidade, mas um divertimento.

8 - "Como é então possível numa paisagem transformar as condições de objectos visíveis e familiares em situações tão estranhas que dizemos a nós próprios: é isto uma alegoria? Podemos, é claro, colocar a terra em cima e o céu em baixo, pode-se pintar massas em árvores no lugar da folhagem etc. Mas isto iria simplesmente destruir a própria natureza. [...] Não é pois possível alegorizar-se alguma paisagem propriamente composta" RAMDOHR, Friedrich– *Über ein zum Altarblatte bestimmtes Lanschaftsgemälde von Hern Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt.* 1809 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 1020

9 - SCHAMA, Simon Op. Cit.

10 - "Assim como uma pintura de história é considerada boa quando tem sucesso na representação de uma cena de vida ética que acorda saudáveis sentimentos em nós, estimulando e reforçando as nossas crenças éticas, também uma paisagem deve ser considerada boa quando representa cenas comparáveis da natureza inanimada e acima de tudo, quando melhora estes temas com objectos apropriados do domínio ético" SULZER, Johann Georg– *Allgemeine Theorie der Schönen Künste.* Leipzig 1774 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit 841

11 - PACHT, Otto – *Le paysage dans l'art italien.* Gerard Monfort, 1991 (67-8)

12 - HUTTER, Heribert Op. Cit

13 - "Pois para dizer a verdade, a arte é deles [holandeses] e os melhores neste género, que eu tenha visto falarem esta língua, como Paulo Brill [...] Adam Elshamer, chamado pelos italianos *Diavolo per gli picole cose,* Momper, Bruegel, Conigslo e por último Sir Peter Rubens, um cavalheiro de gentis partes e capacidades (acima de tudo com o seu lápis)[...]" NORGATE, Edward 1580-1650 – *Miniatura: or the art of Limning* 1627-8? In HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit 245

14 - COZENS, Alexander – *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape.* Londres, edição de autor, 1759

15 - No *Cours de peinture par principes* de Roger de Piles, publicado por Charles-Antoine Jombert no século XVII, o autor aconselha o pintor a transportar sempre um caderno de papel e um lápis, desenhando rapidamente o que considere merecedor de atenção. STEFANI, Chiara Op. Cit. 65

16 - Curiosamente, a origem da paisagem é atribuída à circunstância de uma viagem. Edward Norgate descreve o que no estrangeiro lhe terão dito ser a origem da paisagem como género autónomo. Este tipo de representações ficaria a dever-se a um viajante que tendo ficado maravilhado com o que num itinerário encontrou, foi descrevendo os elementos significativos a um pintor seu conhecido, que pela descrição compôs uma imagem do que o primeiro tinha visto. NORGATE, Edward 1580-1650 – *Miniatura: or the art of Limning* 1627-8? In HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 245.

17 **-** "...e toda a árvore é uma árvore, uma árvore individual em todas as suas folhas e características. Não existe algo como uma árvore em geral. Toda a árvore é uma árvore particular que possui o seu carácter ou tipo únicos. Vejo tantas árvores em pintores que não são carvalhos nem pinheiros, nem *beeches*, nem *limes.* Não são A nem B ou X, Y, Z, por isso não são árvores. "LAVATER, Johann Kaspar (1741-1801) – *Ueber das Landschaftsmalen.* Zurique, 1790 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. (856)

18 - 'Naert leven', *do vivo*, é a notação de Pieter Bruegel o velho num conjunto inteiro de desenhos. HUTTER, Heribert Op. Cit 57 Igualmente e num outro plano temporal, existem notações relativas à representação em locais específicos e com evidentes preocupações com a fidelidade ao modelo, em desenhos de paisagem do século XIX CAVINA, Anna Ottani (direcção) Op. Cit

19 - Relativamente à legião de artistas estrangeiros que viajaram para Itália e desenvolveram especificamente desenhos de paisagem, veja-se CHIARINI, M. Op. Cit.

20 - GILPIN, William 1724-1804 – *Observations on the river Wye and several parts of South Wales & c. relative chiefly to Picturesque beauty; made in the Summer of the year 1770,* Londres, 1782 In HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit.

21 - "É impossível desenhar da natureza aqui [Dresden] sem ter autorização expressamente para esse propósito..."830 Salomon Gessner e Konrad Gessner – *Cartas sobre pintura de paisagem* , Berna, 1801 in In HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 830

22 - O método preconizado por Charles-Jacques-François Lecarpentier (1750-1822) para a preparação de folhas destinadas a aguadas era moroso e minucioso e exigia condições materiais particulares que um desenhador seria incapaz de encontrar no meio da natureza. STEFANI, Chiara *op. Cit.* 63

23 - A composição da sanguínea não a tornava particularmente apta ao desenho de paisagens nos locais, pela fragilidade dos bastões e relativa moleza da sua consistência que deixava por vezes manchas involuntárias no suporte. Com tempo muito seco, este material secava, apenas podendo ser utilizado se humedecido (com saliva por exemplo). A sua utilização em desenhos de paisagens não foi extensa. STEFANI, Chiara op. Cit. 60

24 - Ainda segundo Lecarpentier, o pastel não é adequado ao desenho de paisagens por ser muito frágil. LECARPENTIER, C.-J.-F. Op. Cit. 65

25 - « … Assim sendo, ele deve desenhar pronta e ligeiramente o que vê de extraordinário e para reter as cores ele deve marcar os principais sítios por caracteres que serão explicados em baixo no papel, ..." Roger de Piles - *Cours de peinture par principes*, publicado por Charles-Antoine Jombert p 122 in STEFANI, Chiara *op. Cit.* P 65

26 - São exemplos as notações nos desenhos de um inglês e de dois artistas franceses a desenvolver trabalho em Itália em fins do século XVIII o primeiro e no início do século XIX os segundos: Luz de *anoitecer da direita/ janeiro 1781/ desenhado no local* - Francis Towne; *Em Tivoli, pintado de noite.* -

Simon Denis; *Tivoli 2 Julho 1807 : Granet de 5horas a 7h noite* - François-Marius Granet in CAVINA, Anna Ottani (direcção) Op. Cit. XXVIII

27 - Abbé Jean Baptiste du Bois 1670-1742 – Reflexões críticas sobre poesia e pintura 1719 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit "A melhor paisagem, mesmo que de Ticiano, ou de Carracci não nos impressiona mais que a vista de um local terrível ou aprazível; não há nada em tal imagem que possa ser chamado verdadeiramente entretenimento e como nos toca pouco, pouco nos entusiasma. Os pintores mais conhecidos, convencidos desta verdade de tal maneira que é raro encontrarmos deles quaisquer paisagens sem a interposição de figuras. Pensaram pois convenientemente povoá-las [as paisagens] assim introduzindo nas suas obras um tema composto por várias personagens onde a acção pode ter lugar e consequentemente entusiasmar-nos..." 397

28 - PACHECO, Francisco– *Arte da pintura* in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit 265-6 citação deste excerto no capítulo O DESENHO DE PAISAGENS, nota 11

Imagem 31 Turner - *O Sol da manhã*. Aguarela e guache sobre papel, Inglaterra,Tate Gallery, cerca de 1820

Imagem 32 Jan Brueghel o Velho - *Paisagem com Tobias e o anjo*. Pena com tinta castanha, castanho claro, azul escuro e aguada azul sobre papel, Museu Nacional de Arte de Budapeste, 1595-6

Imagem 33 Claude Lorrain - *Paisagem de um porto*. Pena aguada e pastel branco sobre papel, Itália, GETTY, cerca de 1630

Imagem 34 Jean Pillement – *Paisagem*. Lápis e pena com bistre sobre papel, França, Museu Nacional de Arte Antiga, 1728-1808

Imagem 35 Tomás da Anunciação - *Vaca e vitelo*. Sépia sobre cartão, Portugal, Museu José Malhoa, século XVIII

Imagem 36 Claude Lorrain - *Delfos*. Pena e aguada sobre papel, Itália, Rijksmuseum,1670-2

Imagem 37 Herman van Swanevelt - *Paisagem com ninfas e sátiros*. Pena, aguada e pastel branco sobre papel, Holanda, GETTY, 1636

Imagem 38 Alexander Cozens - Novo método, estampa 10 - Tinta sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1717-86

Imagem 39 Aluno de Alexander Cozens - *The Pupil's Interpretation of a Blot, baseado no Novo método... Estampa 10*. Tinta sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, século XVIII

Imagem 40 Goethe - *DIE SOLFATARA VON POZZUOLI*. Lápis, pena, pincel e aguarela sobre papel, Itália, Deutchesnationalmuseum KMZ, 1787

Imagem 41 John Downman - *Bosque perto de Marino*. Lápis, pena, pincel e aguarela sobre papel, Itália, Tate Gallery, 1773

Imagem 42 Desconhecido - *Vista de Lisboa*. Lápis, pena, pincel e aguarela sobre papel, Portugal, Museu Nacional de Arte Antiga, século XVIII

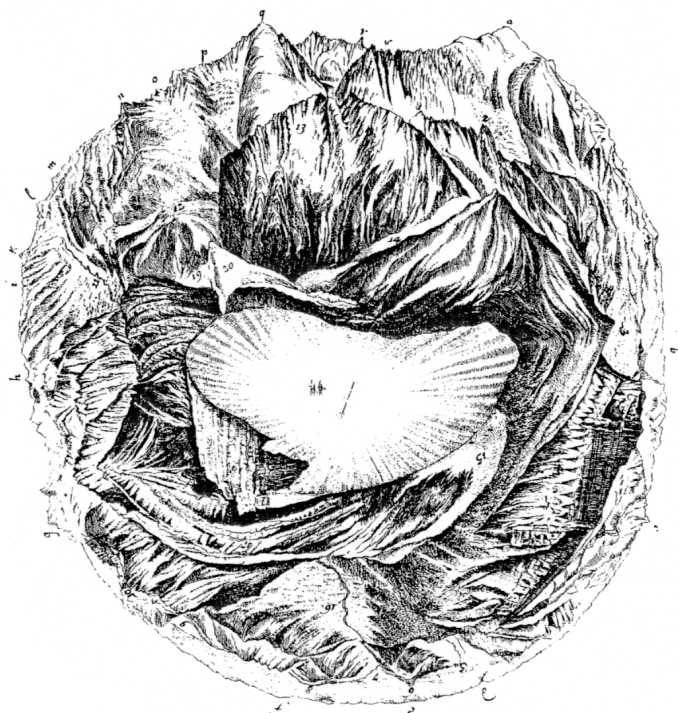



Imagem 43 Gravura de H.-B. De Saussure - *Vista circular das montanhas rodeando o cume do glaciar de Buet nos Alpes* - *Voyages dans les Alpes...*,1779 – Bibl. Nat. Paris .

Imagem 44 Latenay – *Parque*. Lápis, pena, pincel e aguarela sobre papel, França, Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, século XIX

PARTE 3

1 - CARACTERIZAÇÃO GERAL DO DESENHO DE PAISAGEM

Este capítulo é relativo à análise das características gerais dos desenhos de paisagem de origem europeia dos séculos XVII, XVIII e XIX. As características gerais referem-se a parâmetros relativos aos suportes, materiais e técnicas envolvidos na execução dos desenhos e à tipologia, construção e localização da mancha gráfica. Estes são os elementos base de qualquer composição gráfica, importando determinar quais os de utilização preponderante, no que têm de significativo para a construção da paisagem, sendo nesta etapa irrelevantes as formas a que as manchas gráficas se referem.

1.1 - OS SUPORTES

Os suportes são as bases materiais sobre as quais se desenvolve a acção gráfica. O suporte quase exclusivo dos desenhos de paisagem dos períodos abordados e característica da própria expressão é o papel [1].

O primeiro elemento de análise dos suportes dos desenhos de paisagem é relativo à sua configuração. Importa determinar as configurações das áreas utilizadas para o desenho de paisagens e a recorrência eventual de algum modelo particular. O segundo elemento de análise é relativo à orientação dos suportes, nomeadamente o desenvolvimento destes na horizontal ou na vertical.

1.1.1 - Configuração dos suportes

A configuração dos suportes é geralmente coincidente com a configuração da área reservada à mancha gráfica, salvo algumas excepções [2]. Antes do século XVII, por via da função de fundo reservada à paisagem, em que as figurações religiosas assumem o protagonismo das composições, os suportes desenvolvem-se literalmente em função dos elementos mais importantes. Este facto é particularmente visível nas iluminuras em que a paisagem é explorada. A configuração do suporte é definida amiúde pelas formas dos elementos religiosos, não assumindo uma forma geometricamente determinada, como se pode verificar na imagem 45.

O desenho de paisagem durante os séculos XVII, XVIII e XIX, regista de um modo quase exclusivo a utilização de suportes com uma configuração rectangular. Outras configurações, ainda que de utilização residual, é possível verificar, como o quadrado, o círculo ou formas ovóides, conforme exemplos das imagens 46, 47 e 48.
São extremamente raros os desenhos de paisagem sobre suportes irregulares, configuração em alguns casos decorrente da danificação em grau extremo dos suportes e facto alheio à vontade dos artistas.

1.1.2 - A orientação dos suportes

A orientação do suporte dos desenhos de paisagem é determinada pela posição do seu lado maior, factor fundamental na composição da imagem e também na sua apreensão.
Nos desenhos executados sobre suportes quadrangulares ou circulares não é possível determinar a orientação senão pela organização da mancha gráfica.

A orientação dos suportes no período estudado é predominantemente horizontal na ordem dos 90%, verificando-se uma utilização crescente a partir do século XVII de suportes na vertical, não atingindo contudo a expressão da orientação anterior.

1.2 - A MANCHA GRÁFICA

A mancha gráfica compreende o conjunto das acções visíveis executadas sobre o suporte. A mancha gráfica não corresponde necessariamente à paisagem, podendo envolver elementos gráficos exteriores a esta ou traçados auxiliares. São elementos de análise da mancha gráfica, a sua dimensão relativamente à área do suporte, o seu modo de organização, a sua disposição no espaço do suporte e as suas características de construção.

1.2.1 - A dimensão da mancha gráfica

A dimensão da mancha gráfica dos desenhos de paisagem é avaliada comparativamente à área do suporte, sendo definidas três situações em que a dimensão da mancha gráfica pode ser em relação a este: inferior, igual ou superior.

A dimensão da mancha gráfica varia nos três séculos em análise, no sentido de uma presença cada vez mais importante. Sendo reduzido o número de desenhos com uma mancha gráfica inferior a metade da área do suporte, conforme exemplo da imagem 49, a sua exploração vai progressivamente diminuindo. A situação mais comum e com uma relevância crescente - média de 88% no período estudado, consiste na presença de uma mancha gráfica que ocupa mais de metade da área do suporte - imagem 50.

A circunstância da área da mancha gráfica ser igual a metade da área do suporte, pode ser verificada com mais frequência no século XVIII – imagem 51, sendo no entanto minoritária na globalidade dos desenhos de paisagem.

1.2.2 - Organização da mancha gráfica no suporte

A organização da mancha gráfica corresponde ao modo como se distribuem os seus constituintes no suporte. São três as organizações gerais da paisagem: acumulada, dispersa e intermédia.

A organização acumulada compreende uma distribuição concentrada dos elementos constituintes da mancha gráfica no suporte. Este tipo de organização da mancha gráfica pressupõe uma relativa homogeneidade de preenchimento do espaço, independentemente da importância dos elementos constituintes da mancha gráfica, da sua função ou forma – imagem 52.

A organização dispersa da mancha gráfica é definida por uma distribuição disseminada dos elementos constituintes da mancha gráfica no suporte. A mancha gráfica apresenta-se claramente dividida pelo espaço do suporte – imagem 53.

A organização intermédia agrupa os dois modelos anteriores, pela presença das características de ambos simultaneamente – imagem 54.

A organização predominante da mancha gráfica no suporte é acumulada nos séculos XVII, XVIII e XIX, com uma média de 80%, tendo a organização intermédia alguma expressão no século XVII com 26%. É minoritária a organização dispersa da mancha gráfica no período em estudo.

1.2.3 - A disposição da mancha gráfica

A disposição predominante da mancha gráfica, ou seja, o modo como esta se desenvolve no suporte, é possível de ser determinada através dos elementos com maior destaque visual, seja pela cor, tonalidade ou pela sua composição. A organização dos elementos gráficos significativos pode adquirir duas configurações gerais que condicionam a disposição da mancha gráfica no suporte: uma organização linear e uma organização global.

Ainda que a organização da mancha gráfica no suporte adquira várias configurações, os seus elementos mais significativos podem-se dispor cumulativamente em linha – imagem 55.

A organização global compreende um preenchimento da mancha gráfica de modo mais homogéneo e integral que a organização linear da superfície do suporte – imagem 56.

Foram definidos 33 modelos susceptíveis de sistematizarem as diferentes disposições da mancha gráfica no suporte, englobando as duas configurações gerais – imagem 57.

O tipo de configuração da mancha gráfica maioritário nos desenhos de paisagem analisados é o global, salvo no modelo horizontal médio, em que a configuração geral linear é superior.

Em termos gerais, o modelo de disposição da mancha gráfica mais utilizado no período em análise é o de diagonal descendente - imagem 58, seguindo-se o preenchimento integral – imagem 59 e em menor quantidade o modelo horizontal médio.

Distinguindo as configurações lineares das globais e atentando mais especificamente a cada um dos séculos em análise, é possível definir no século XVII, como maioritárias as disposições da mancha gráfica de acordo com o preenchimento integral, em igualdade com o modelo diagonal descendente global, com uma média de 13%. Em seguida encontra-se o modelo horizontal médio linear com 9,5%.

No século XVIII é maioritária a disposição da mancha gráfica de acordo com o modelo diagonal descendente global com 13%. Em segundo lugar os desenhos

de paisagem correspondem ao modelo de dupla diagonal concorrente no centro em baixo global com 11% [3], sendo que em terceiro lugar é utilizado o modelo de vertical esquerda e horizontal baixa global, registando 9%.

No século XIX o modelo mais utilizado é o preenchimento integral com 22,5%, encontrando-se em segundo lugar o modelo diagonal descendente global com 14% e em terceiro, o modelo horizontal médio linear com 7%.

1.2.4 - A simetria da mancha gráfica

Ainda que raramente, alguns dos desenhos de paisagens analisados desenvolvem-se em torno de um eixo vertical de simetria, existindo ainda com menos expressão no século XIX, paisagens que se desenvolvem em torno de um eixo horizontal, relativos ao reflexo das formas em superfícies de água. Este facto encontra-se relacionado com a irregularidade a que os desenhos de paisagem estão associados, excluindo destes os aspectos relativos a normalizações dos espaços naturais [4].

1.2.5 - A cor da mancha gráfica

A mancha gráfica pode ser monocroma ou polícroma. Para este estudo considerou-se a constituição da mancha gráfica por uma, duas, três e por mais que três cores.

Durante os séculos XVII e XVIII, na constituição da mancha gráfica dos desenhos de paisagem, é minoritária a utilização de duas, três e mais cores, sendo a primeira privilegiada a seguir ao tratamento monocromático claramente maioritário, com uma média de 63% – imagem 60. No século XIX, ainda que os desenhos monocromos continuem a ser maioritários, são-no em menor número que nos séculos anteriores, ganhando ascendente a utilização de mais que três cores e com menor expressão, as outras articulações de cores [5].

1.2.6 - Tonalidade da mancha gráfica

Dois parâmetros são definidos em relação à tonalidade da mancha gráfica – a homogeneidade e a diferenciação.

A tonalidade homogénea da mancha gráfica exige a existência exclusiva de um único tom de uma única cor, sem qualquer variação.

A tonalidade diferenciada pressupõe a variação de tons, podendo considerar a coexistência de várias cores.

A tonalidade prevalente da mancha gráfica de 91% da média dos desenhos de paisagem do período em análise é diferenciada – veja-se a imagem 60.

Os desenhos que apresentam tonalidade homogénea são maioritariamente lineares, não registando a execução de manchas nem a sobrecarga de zonas extensas.

1.2.7 - A construção da mancha gráfica

A construção da mancha gráfica é relativa aos seus modos de formação relativamente a dois elementos estruturais do desenho – a linha e a mancha.

Considera-se a mancha gráfica como sendo linear se os desenhos forem formados exclusivamente por linhas, e caso envolvam malhas ou sobreposições de linhas, se estas mantiverem o seu carácter individual e forem possíveis de distinguir das demais **6.**

As manchas gráficas consideram-se formadas por manchas se a sua expressão for exclusivamente definida por manchas, ou no caso de serem constituídas por agrupamentos de linhas, se não for possível identificar individualmente cada uma das suas constituintes.

Uma terceira categoria encontra-se relacionada com a existência diferenciada e simultânea das duas categorias anteriores, sendo classificada neste caso, como construção de mancha gráfica mista.

Durante o período em estudo, a construção da mancha gráfica é predominantemente mista com 69% – imagem 61, seguindo-se, em menor percentagem (21%), os desenhos construídos exclusivamente com linhas. Regista-se um crescimento contínuo da construção da mancha gráfica exclusivamente através da mancha – imagem 62, não chegando no entanto, a ter a mesma importância das duas categorias anteriores [7].

1.2.8 - Caracterização da linha na construção da mancha gráfica

Tendo a linha uma importância crucial na construção da mancha gráfica dos desenhos de paisagem, é fundamental proceder à sua caracterização [8]. Para o efeito, foram definidos cinco modelos de utilização de tipos de linhas: contorno; linha simples; malha paralela; malha perpendicular e malha irregular.

O contorno compreende a definição das formas constituintes da mancha gráfica através de linhas que acompanhem os seus limites aparentes.

A linha simples constitui um modelo de construção da mancha gráfica através de linhas, não abrangendo a sua multiplicação na forma de mancha sob qualquer formato.

A malha paralela constitui um modelo de construção de mancha mediante a aplicação de linhas paralelas, sejam curvas ou rectas, longas ou curtas.

A malha perpendicular é também um modelo de construção de manchas, desta feita através da aposição perpendicular de linhas.

A malha irregular constitui o último dos modelos de construção de mancha através de linha, compreendendo a sobreposição de linhas sem qualquer regra perceptível.

A linha simples constitui o meio mais utilizado de construção da mancha gráfica dos desenhos de paisagem do período estudado em 90% da amostra.

O modelo mais utilizado de construção de mancha através de linhas é o da malha paralela. Os dois modelos anteriores surgem maioritariamente em associação no caso dos desenhos que não comportam a aposição de tinta. Na

imagem 63 pode-se verificar a utilização destes dois tipos de linhas na construção da paisagem.

1.2.9 - Materiais e técnicas utilizados

Os materiais utilizados para a construção da mancha gráfica dos desenhos de paisagem compreendem os meios actuantes secos: grafite; pastel; sanguínea; carvão; ponta metálica ou outros, ou os meios de aplicação de tintas como a pena, ou o pincel. As tintas que envolvem a actuação interposta de um dos meios anteriores podem ser: tinta – assim entendida quando monocromática e solúvel em água; aguada – em acumulação com a utilização de uma tinta, é a sua diluição tonal visível; aguarela – meio cromático normalmente translúcido; guache – meio cromático normalmente opaco; óleo - meio cromático cujo veículo é oleoso; ou outros.

Para a determinação dos materiais de construção das manchas gráficas, apelámos à ficha técnica de cada obra, obstando-nos de especular sobre os aspectos técnicos em apreço.

Durante o período em estudo, a utilização exclusiva e em alternativa de materiais secos ou de tintas verifica-se com maior pertinência no século XVII, com a prevalência das tintas com 90,5% – imagem 64. Nos séculos seguintes regista-se uma utilização conjunta dos dois tipos de materiais, particularmente no século XVIII, continuando a tinta a merecer o uso mais intensivo.

O material seco de uso mais frequente, em especial a partir de finais do século XVII, é a grafite em 52% dos desenhos – imagem 65, não sendo sequer comparável a sua utilização aos restantes materiais secos, mesmo policromos, menos frequentes.

A pena e os aparos em geral são progressivamente menos utilizados, em benefício do pincel como meio de deposição de tintas, que no século XVIII deixam de ser monocromáticas, adoptando-se gradualmente a aguarela como tinta predilecta para a elaboração dos desenhos de paisagens registando uma utilização de 54% no século XIX – imagem 66.

1 - Conforme capítulo Materiais, técnicas e suportes correntes.

2 - As excepções estão relacionadas com proto-paisagens do século XV e a composições de configuração curva - circular ou ovóide. No primeiro caso, as figurações religiosas assumem o protagonismo não apenas cénico, como também a nível compositivo, subordinando-se a área da mancha gráfica a estas. No segundo caso, a ausência de uma estrutura exterior ao desenho (moldura) revela um suporte definido por linhas rectas.

3 - Esaias van de Velde no início do século XVII terá utilizado recursos compositivos que posteriormente Jan van Goyen e Salomon van Ruysdael aperfeiçoaram durante a década de 1630 como o esquema da dupla diagonal. EEGHEN, Christiaan P. van Op. Cit.

4 - Reconhece Gina Crandell ter a representação de paisagens durante o século XVII alterado a sua composição, deixando de se verificar com tanta regularidade a simetria ou composições centralizadas. Tendo sido iniciada uma irregularidade antes desconhecida. CRANDELL, Gina Op. Cit.

5 - As cores quando aplicadas por meio de materiais secos são-no através de meios que permitem a construção de linhas largas ou manchas, seja através de lápis macios, ou pastéis HUTTER, Heribert Op. Cit.

6 - " [...] principiai a pôr-lhe as sombras [ao bosquejo] de cima para baixo [...] tudo isto se executa facilmente com o mesmo lápis que nos serviu para o bosquejo. As sombras serão mais ou menos carregadas segundo forem os traços mais ou menos chegados uns aos outros." HUBERT Op. Cit. 5

7 - Um caso particular de construção de paisagens no desenho através da utilização de manchas é o de Alexander Cozens. Este autor, através de um método de deposição de manchas - borrões, propõe a construção de paisagens sustentada nas formas que os borrões sugerem.

Sobre a utilização da cor como meio exclusivo de construção de paisagens, tomem-se as aguarelas do caderno de apontamentos de Eduard Manet (1832-1883) datado de cerca de 1869 em STUFFMANN, Margret (direcção) – *Von Linie und Farbe*. Frankfurt, Städelsches Kunstinstituts Frankfurt am Main, 2002

8 - Veja-se relativamente a este assunto KOSCHATZKY, Walter – *Die Kunst der Zeichnung.* Munique, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.

Imagem 45 Maître aux rinceaux d'or - *Cena da vida de um santo.* Técnica mista sobre pergaminho, Livro de Horas -Arquivo Nacional da Torre do Tombo, C.F. 140 CI 1401-33

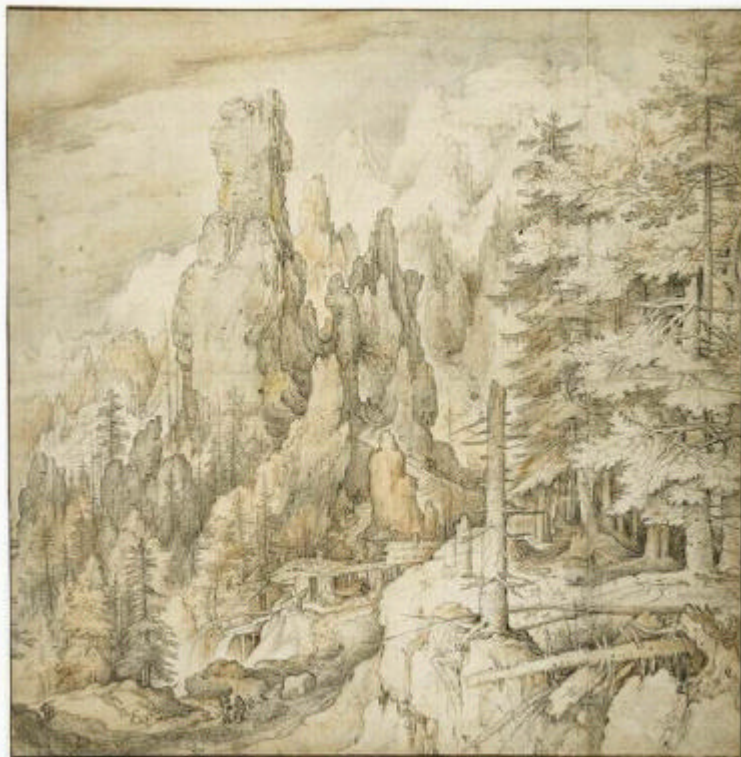



Imagem 46 Roelandt Savery - *Paisagem alpina*. Pastel sobre papel, Holanda, British Museum,1606

Imagem 47 Cavaleiro de Faria - *Paisagem*. Pena a sépia sobre papel, Portugal, Museu Nacional de Arte Antiga, 1770

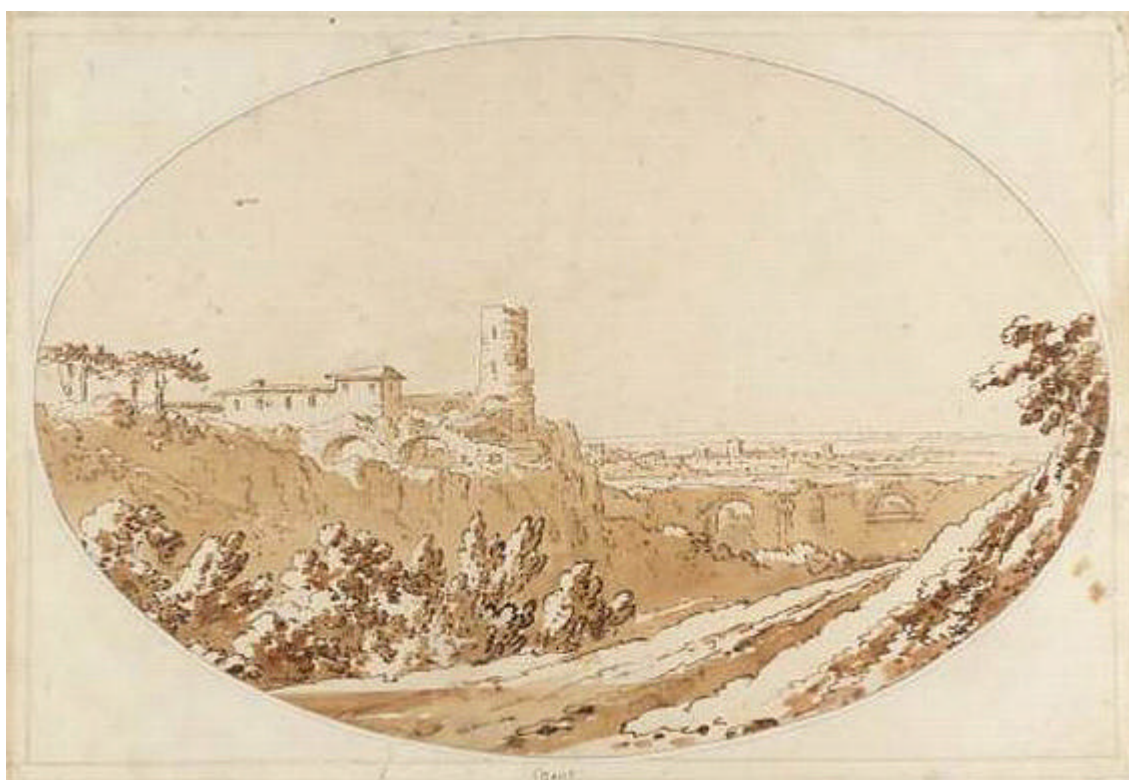



Imagem 48 Richard Cooper Junior - *Composição italiana*. Pena, pincel e aguada, Inglaterra, Tate Gallery, cerca de 1740 -1814

Imagem 49 Rembrandt Harmensz van Rijn - *Barco a navegar*. Pena e aguada, Holanda, GETTY, cerca de 1650

Imagem 50 Gaspard Dughet – *Paisagem*. Sanguinea sobre papel, França, Louvre, 1635-75

Imagem 51 Alexander Cozens - *Uma costa montanhosa*. Pena sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1717-86

Imagem 52 Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford - *Casa sob uma rocha*. Pena, pincel e aguarela sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1751-1812

Imagem 53 Gustave Moreau - *Paisagem de Itália*. Pena, pincel e aguada sobre papel, França, Louvre, 1857-9

Imagem 54 Desconhecido - *Paisagem*. Lápis, pastel, pincel e aguarela sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1800-99

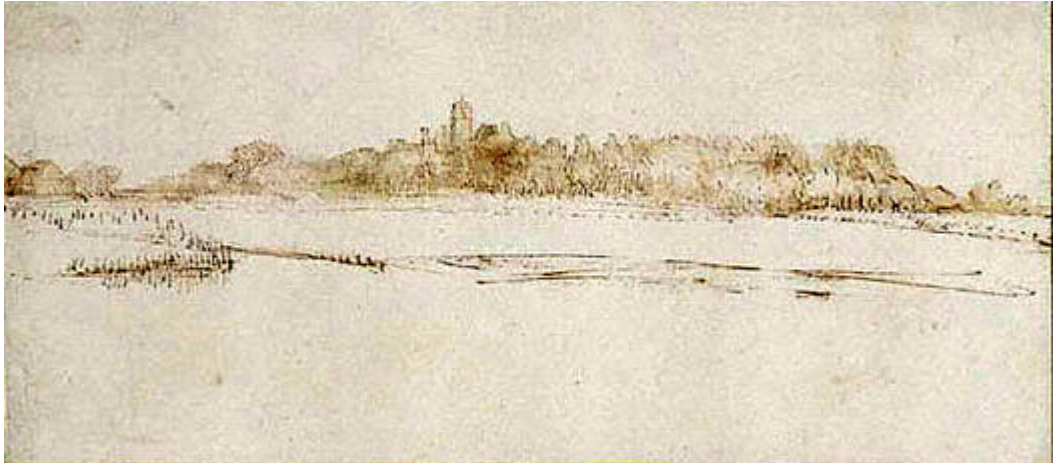



Imagem 55 Rembrandt Harmensz van Rijn - *Paisagem*. Pena e aguada, Holanda, GETTY, cerca de 1650

Imagem 56 Alexander Cozens - *Vista da Gales do Norte*. Lápis, pena, pincel e tinta sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1717-86

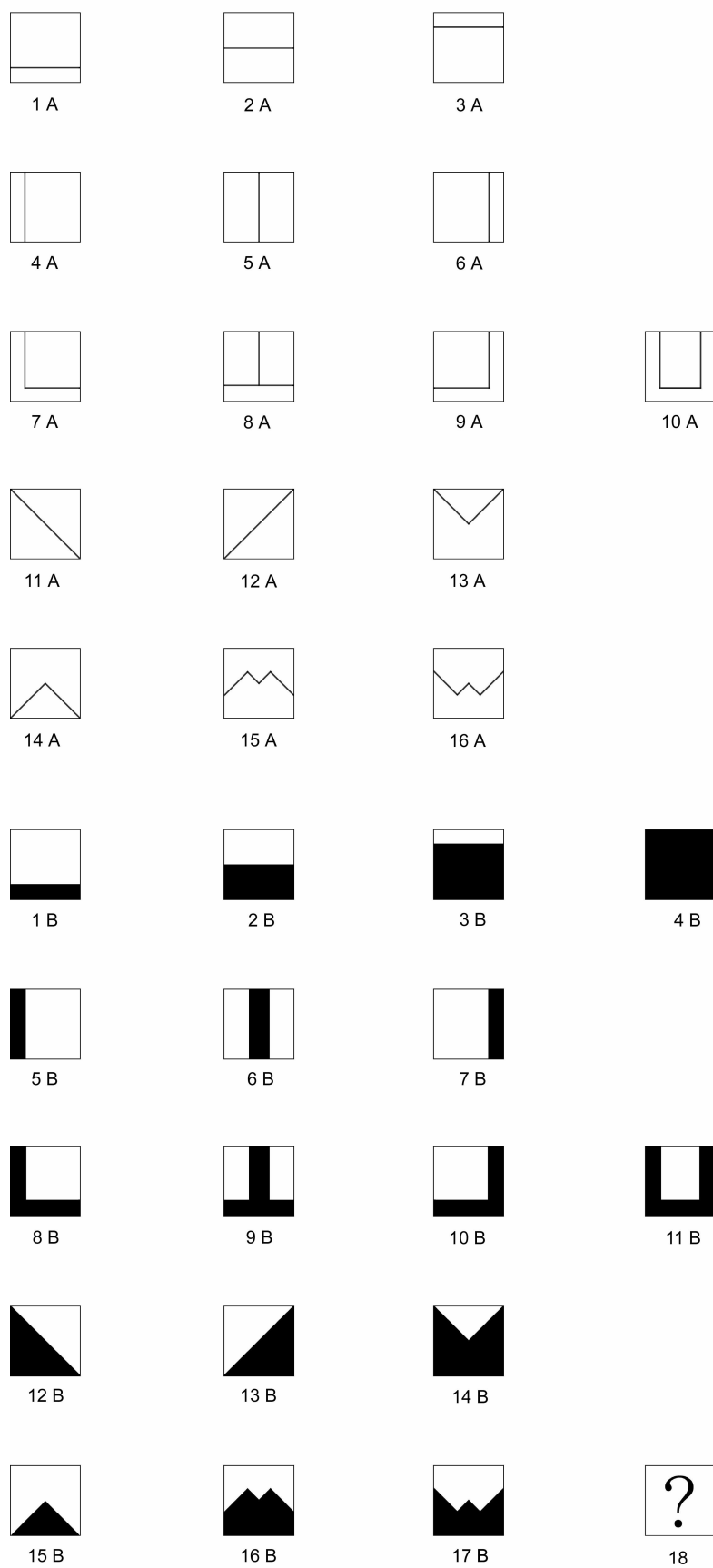



Imagem 57 – Modelos de disposições da mancha gráfica nos desenhos de paisagem

- 1 A - Modelo horizontal baixo linear
- 2 A - Modelo horizontal médio linear
- 3 A - Modelo horizontal alto linear
- 4 A - Modelo esquerda vertical linear
- 5 A - Modelo centro vertical linear
- 6 A - Modelo direita vertical linear
- 7 A - Modelo vertical esquerda e horizontal baixa linear
- 8 A - Modelo vertical centro e horizontal baixa linear
- 9 A - Modelo vertical direita e horizontal baixa linear
- 10 A - Modelo duas verticais laterais e uma horizontal baixa linear
- 11 A - Modelo diagonal descendente linear
- 12 A - Modelo diagonal ascendente linear
- 13 A - Modelo dupla diagonal concorrente no centro em baixo linear
- 14 A - Modelo dupla diagonal concorrente no centro em cima linear
- 15 A - Modelo duas elevações linear
- 16 A - Modelo duas depressões linear
- 1 B - Modelo horizontal baixo global
- 2B - Modelo horizontal médio global
- 3B - Modelo horizontal alto global
- 4 B - Modelo preenchimento integral
- 5 B - Modelo esquerda vertical global
- 6 B - Modelo centro vertical global
- 7 B - Modelo direita vertical global
- 8 B - Modelo vertical esquerda e horizontal baixa global
- 9 B - Modelo vertical centro e horizontal baixa global
- 10 B - Modelo vertical direita e horizontal baixa global
- 11 B - Modelo duas verticais laterais e uma horizontal baixa global
- 12 B - Modelo diagonal descendente linear
- 13 B - Modelo diagonal ascendente global
- 14 B - Modelo dupla diagonal concorrente no centro em baixo global
- 15 B - Modelo dupla diagonal concorrente no centro em cima global
- 16 B - Modelo duas elevações global
- 17 B - Modelo duas depressões global
- 18 - Modelo indefinido

Imagem 58 Desconhecido - *Lago alpino, com barco no fundo*. Lápis e aguarela sobre papel, Tate Gallery, 1700-99

Imagem 59 George Barret Junior - *Pôr do sol*. Lápis, pena, pincel e aguarela sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1825-30

Imagem 60 Jean-François Millet – *Paisagem*. Carvão sobre papel, França, Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, 1814-1875

Imagem 61 John Constable - *Duas colinas ou montanhas, ou rochas opostas entre si; a partir da estampa 9 do Novo método... de Alexander Cozens*. Pena, pincel e aguarela sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1823

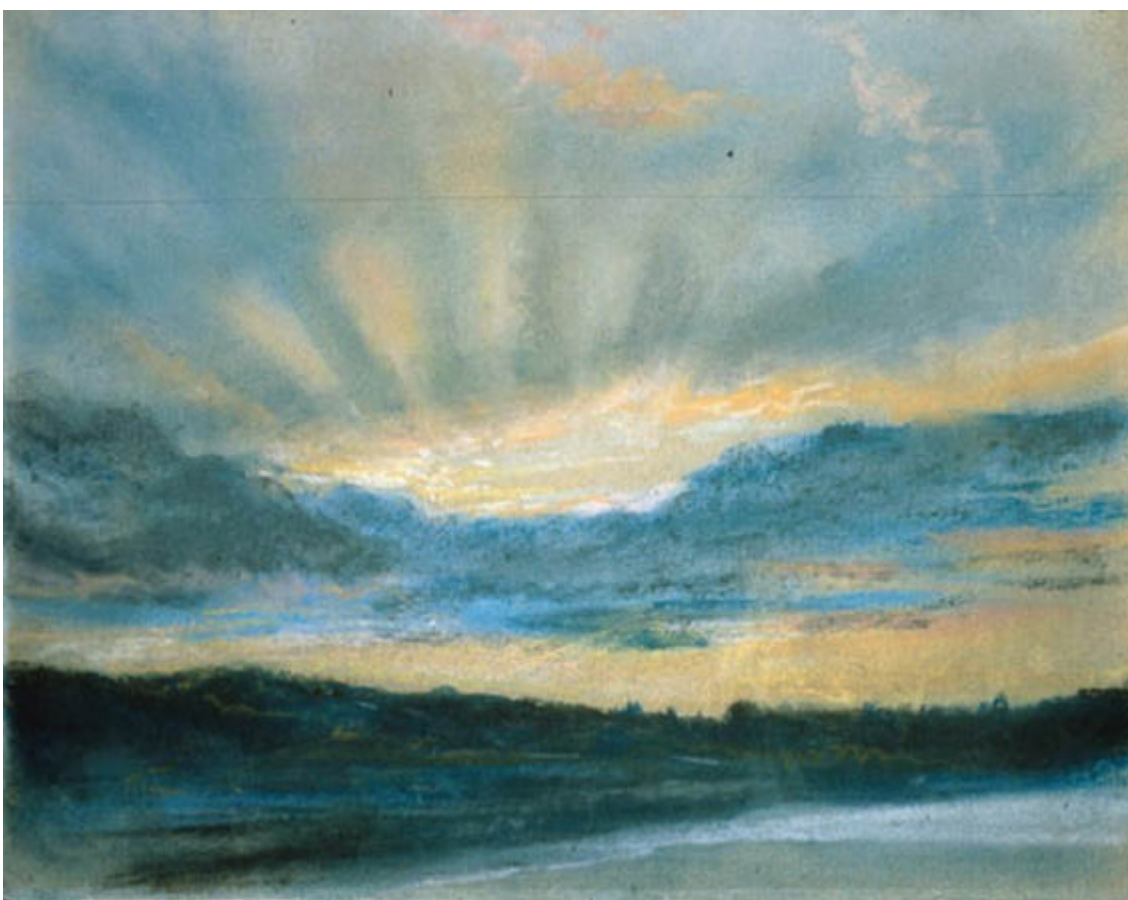



Imagem 62 Eugene Delacroix – *Anoitecer*. Pastel sobre papel azul, França, Louvre, cerca de 1850

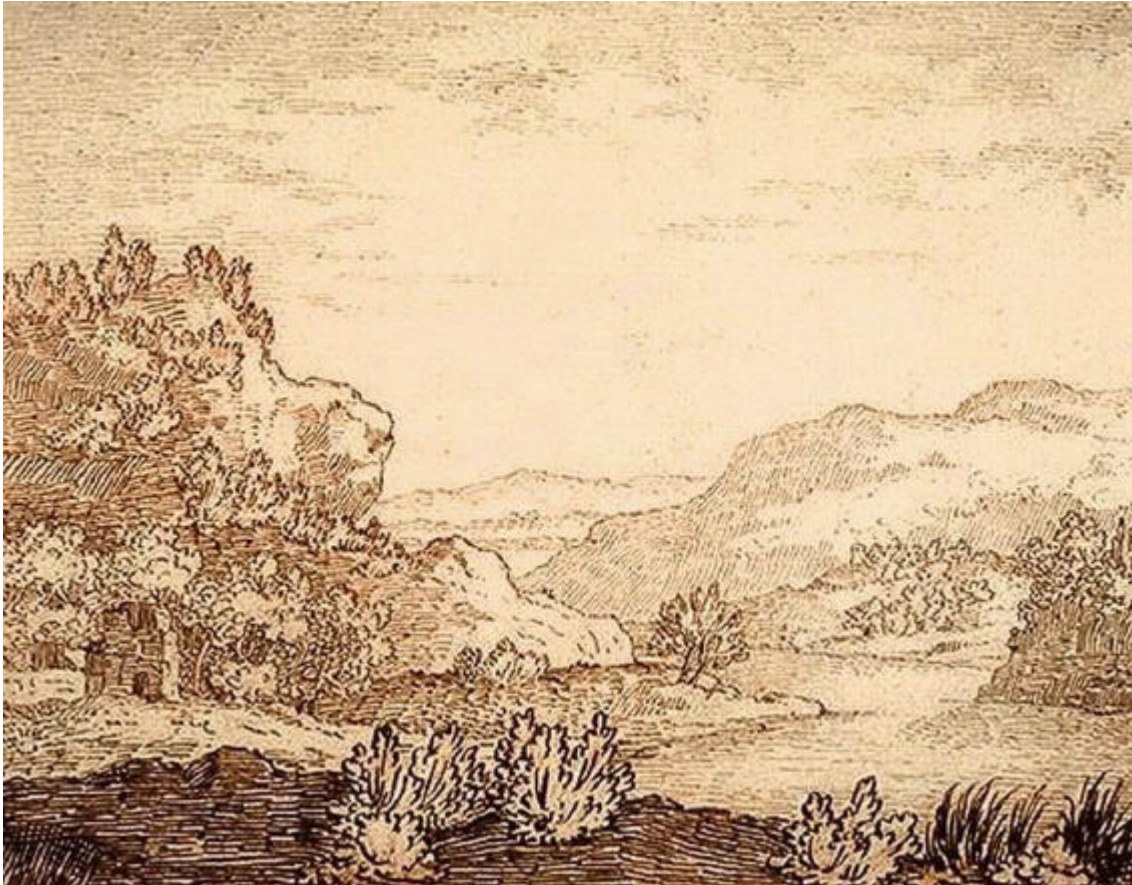



Imagem 63 Alexander Cozens - *Composição de paisagem com monte à esquerda*. Pena sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1717-86

Imagem 64 Rembrandt Harmensz van Rijn - *Ponte de Jan Six*. Pena sobre papel, Holanda, Rijksmuseum Amsterdão, 1645

Imagem 65 Jean Baptiste Claude Chatelain - Paisagem. Grafite sobre papel, França, Tate Gallery, 1710-1758

Imagem 66 Eduard Manet – Esquisso de paisagem. Aguarela sobre papel, Album de esquissos, 20 verso, Colecção privada, 1869

2 - CARACTERIZAÇÃO INTERMÉDIA DO DESENHO DE PAISAGEM

O presente capítulo é relativo às características intermédias dos desenhos de paisagem dos séculos XVII, XVIII e XIX. As características intermédias referem-se a parâmetros de representação de espaço, nomeadamente na localização do ponto de vista, nos processos de sugestão da profundidade utilizados e na caracterização geral do espaço e da iluminação. Ao contrário do capítulo anterior, as formas que a mancha gráfica elabora são fundamentais para o apuramento dos parâmetros indicados, mas apenas na medida do necessário, no que respeita à construção de um espaço verosímil. Os aspectos relacionados especificamente ao que as formas significam serão abordados no próximo capítulo.
Importa neste capítulo, definir as características maioritárias de representação da tridimensionalidade.

2.1 - Localização e orientação do ponto de vista

Factores determinantes na construção de um espaço, são a localização do ponto de vista e a sua orientação, ou seja, a localização do observador face ao espaço representado e a direcção do seu olhar. Como factor de análise foram determinados três pontos de vista num eixo vertical que sintetizam as posições e orientações possíveis de um observador face ao espaço: alto, médio e baixo.
O ponto de vista alto situa o observador num plano mais alto do que aquilo que é visto – imagem 67. O ponto de vista médio toma o observador no mesmo plano horizontal do que se encontra a ser observado, tendo a altura de uma pessoa no espaço como referência – imagem 68. O ponto de vista baixo pressupõe um observador num plano inferior ao foco da sua atenção – imagem 69.

O ponto de vista mais sugerido em 59% dos desenhos de paisagem do período estudado é o médio.

2.2 - Processos de sugestão de profundidade

Nos desenhos de paisagem são explorados extensivamente variados processos de sugestão da profundidade procurando emular a percepção visual

e tornando as obras verosímeis através da construção de um espaço credível. Foram identificados sete processos diferenciados que constituem elementos de análise do estudo efectuado sobre os desenhos: diferenciação de dimensões; pormenorização diferenciada; sobreposição de elementos; diferenciação de tonalidades e de cores; projecção de sombras; processos perspécticos e representação de formas.

Diferenciação de dimensões

A distância condiciona a apreensão das dimensões das formas, surgindo como mais reduzidas conforme aumenta a distância entre estas e o observador. Através da experiência visual, por comparação de dimensões entre formas é possível identificar a dimensão real [1] e simultaneamente ter uma noção da distância que separa o observador dessas formas.
É considerada a aplicação deste processo aquando a representação de formas reconhecíveis com dimensões diferentes nos desenhos de paisagens.

Pormenorização diferenciada

Este processo reproduz a impossibilidade de se poder apreender com a mesma acuidade, do ponto de vista perceptivo, pormenores em elementos que se encontrem mais afastados de um observador que em elementos mais próximos.
A aplicação deste processo pressupõe necessariamente a distinção de pormenorizações entre formas próximas e distantes, sendo estas necessariamente menos pormenorizadas que as anteriores.

Sobreposição de elementos

A sobreposição de formas é um meio elementar de condicionamento e orientação de espaço. Aquando a sobreposição de formas, depreende-se através da experiência visual, que se um elemento não é de todo visível, tal se deve ao facto de estar atrás de um outro, e, por conseguinte, mais longe do observador. Este facto conduziu à organização do espaço visual em planos, processo de utilização frequente nas artes cénicas. Estando os elementos visuais próximos uns dos outros, ou tratando-se de um elemento de grandes dimensões, considera-se como unidades e consequentemente como planos,

mais próximos ou mais afastados do observador. O plano mais próximo do observador designa-se por 1º plano, o seguinte por 2º plano, o sequente por 3º plano e sucessivamente.
A aplicação deste processo é considerada na representação parcial de formas cujo desenvolvimento normal se depreende obstruído por outras.

Diferenciação de tonalidades e de cores

A percepção de tonalidades e cores é alterada conforme a distância que medeia entre o observador e o objecto da sua atenção. Quanto mais longe do observador se encontram os elementos visuais, com menor clareza se distinguem as tonalidades e cores, esbatendo-se e reduzindo-se as tonalidades e as cores percebidas. Este efeito é mais visível em distâncias consideráveis, sendo comummente utilizado na sugestão de grandes espaços. Por via da densidade do ar, a dominante cromática dos elementos visuais é azulada, sendo a tradução pictórica deste processo designada por perspectiva atmosférica, tendo sido os artistas do norte da Europa seus introdutores [2].
A utilização deste processo é considerada se nos desenhos de paisagem se regista uma diferenciação tonal ou cromática significativa da composição, isoladamente ou em conjunto.

Projecção de sombras

Um efeito susceptível de fornecer informação espacial é derivado da iluminação de formas. Não apenas estas surgem modeladas por efeitos de claro-escuro, como sobretudo através da projecção de sombras. É possível identificar dois tipos de sombras, com diferentes implicações a nível da sugestão de espaço: as sombras próprias e as sombras projectadas. As sombras próprias são sombras projectadas sobre os corpos pelos próprios, fornecendo informação relativa ao seu desenvolvimento espacial. As sombras projectadas são produzidas pela projecção de sombra dos corpos sobre elementos exteriores, contribuindo para a sugestão da dimensão dos corpos e para a definição formal destes num plano diferente do observador. As sombras contribuem igualmente para a definição da fonte de luz.
O recurso a este processo de sugestão da profundidade é considerado na presença de representações de sombras de formas.

Processos perspécticos

Os processos perspécticos são construções gráficas que procuram traduzir o modo como se vê a progressão espacial do mundo que nos rodeia.

Sendo de diferentes naturezas e com características diferenciadas, os processos perspécticos partilham uma mesma característica geral: a regularidade. Constituindo aplicações de regras, os processos perspécticos exigem que as formas e os espaços representados apresentem eles próprios, alguma regularidade, sob pena da sua representação se tornar extremamente complexa. Por este motivo, a utilização destes processos é reservada sobretudo à representação de formas regulares artificiais **3.**

A aplicação deste processo é considerada mediante a presença de algum processo perspéctico reconhecível no desenho de paisagem, nomeadamente na presença de construções lineares perspécticas.

Representação de formas

A representação de formas constitui um dos mais importantes processos de sugestão de profundidade, dependendo da verosimilhança deste, a funcionalidade de alguns dos processos anteriores.

Sendo a experiência visual regular relativa a formas, a sua representação propicia um contexto reconhecível em que o observador encontra reproduzidas ou construídas situações reais ou verosímeis. Neste contexto, as dimensões espaciais são mais facilmente apreendidas porque relativas à experiência formal e visual do observador.

A aplicação deste processo é considerada se as formas representadas forem reconhecíveis.

Nos desenhos de paisagem dos séculos XVII, XVIII e XIX são utilizados todos os processos de sugestão de profundidade, com excepção dos processos perspécticos, cuja utilização perceptível é desprezível (2%) **4.**

A análise dos processos de sugestão de profundidade revela serem os mais utilizados a sobreposição de elementos com 98% e a representação de formas com 95%. Regista-se nos restantes processos significativos, a projecção de sombras como o menos importante em 75% dos desenhos.

2.3 - Organização do espaço

Um elemento fundamental de caracterização do espaço, decorrente dos processos de sugestão de profundidade anteriores, é a sua organização e apresentação relativamente ao observador. São três as categorias consideradas relativamente à organização do espaço: planos de frente, planos em diagonal e planos mistos.

Os planos de frente compreendem a apresentação exclusiva de um espaço de frente para o observador. A profundidade espacial é nesta categoria particularmente reduzida e tendencialmente semelhante em toda a largura da composição – imagem 70.

Os planos em diagonal constituem-se em eixos diagonais relativamente ao observador, de modo a que o espaço não se apresenta de frente para o observador – imagem 71.

Os planos mistos englobam a utilização conjunta das duas organizações anteriores.

No período estudado a organização maioritária do espaço é de frente com 62%, sendo possível encontrar sequências de bandas horizontais, como a imagem 70 ou alternantes – imagem 72.

2.4 - Número de planos

Conforme os processos de sugestão de profundidade utilizados e a organização do espaço, é possível definir o número de planos dos desenhos de paisagem.

A definição de planos apela à diferenciação clara entre zonas espaciais, tanto através da construção de formas significativas, como por uma articulação cromática ou tonal.

O número de planos possível de definir com alguma precisão dos desenhos de paisagem dos séculos XVII, XVIII e XIX é de 4, sendo os últimos planos que definem a profundidade do espaço, extremamente difíceis de diferenciar.

2.5 - Extensão do espaço

A construção de um espaço credível nos desenhos de paisagem possibilita a sua consideração em termos de extensão, em três categorias: grande, médio e pequeno. Uma última categoria relaciona-se com as composições cuja extensão de espaço não é possível de determinar.

O espaço com uma grande extensão sugerida compreende a representação de uma dimensão considerável que ultrapassa em muito a medida humana – imagem 73.

O espaço com uma extensão média apresenta uma dimensão vivencial – imagem 74.

O espaço com uma extensão pequena não comporta a evolução humana nos seus limites – imagem 75.

Os desenhos de paisagens do período estudado sugerem em 82%, uma extensão grande do espaço.

2.6 - Localização da zona mais escura

A localização nos desenhos de paisagem de zonas tonalmente mais escuras que o resto da composição condiciona a sua apreensão. Procurou-se localizar as zonas mais escuras nos planos sugeridos pelo desenho, considerando-se para o efeito: o 1º plano – imagem 76; o 2º plano – imagem 77; outro, no caso de se tratar de planos sequentes ao anterior – imagem 78; o último plano – imagem 79; ou global, no caso de toda a composição partilhar a mesma tonalidade – imagem 80.

Em 69,5% dos desenhos de paisagem analisados, a localização maioritária da zona mais escura situa-se no 1º plano **5**.

2.7 - A fonte de luz

A zona mais escura abordada no item anterior não se relaciona directamente com a fonte de luz e com as sombras projectadas por esta. A localização da fonte de luz é determinante para a iluminação da composição e para os efeitos de verosimilhança já anteriormente abordados nos processos de sugestão de profundidade.

Como elemento de análise da fonte de luz é considerada em primeira instância a circunstância desta ser visível. Em segundo lugar, a localização da fonte de luz, determinada tanto pela sua presença se visível, ou pelos seus efeitos, seja a iluminação de formas, ou o reflexo destas, sejam as sombras.

Embora presente em alguns desenhos de paisagem, a fonte de luz não é visível em 98% das produções. A localização mais comum da fonte de luz é à esquerda da composição, com 43% – imagem 81. Em menor medida e nunca alcançando os valores desta localização, regista-se o aumento ao longo do período em estudo, da indeterminação da localização da fonte de luz, a par da sua localização à direita.
Durante o século XIX, a iluminação torna-se heterogénea, pela presença de um céu com nuvens, que influenciam a distribuição da luz **6**.

2.8 - Caracterização da sombra

A sombra projectada pelas formas pode ser caracterizada pelo modo de construção, como sendo definida, ou difusa. O seu modo de construção indicia características da iluminação e igualmente da constituição do espaço aéreo.

Durante os séculos XVII e XVIII as sombras são maioritariamente definidas, conforme exemplo da imagem 81, passando a ser difusas durante o século XIX – imagem 82. As sombras difusas relacionam-se directamente com o tipo de formas representadas e muito particularmente com os materiais utilizados na elaboração das obras.

1 - SCHAMA, Simon Op. Cit. (424, 425)

2 - Salvo casos específicos de representações de que as anamorfoses são paradigmáticas mas que não têm nos desenhos de paisagem expressão importante.

1 - A dimensão real de qualquer forma é necessariamente comparativa, não existindo por si.

2 - CLARK, Kenneth, ALMEIDA, Luísa Maria Rijo de (tradução) Op. Cit.

3 - Entenda-se formas regulares artificiais como aquelas cujo desenvolvimento obedece a normas, não se resumindo no entanto, a formas geométricas.

4 - "Considerando o estudo da paisagem e o desenho em geral, como trabalho livre, pusemos de parte a geometria, e sem atender às vantagens que de seus estudos possam resultar, quando quisermos desenhar uma cabana, um ponto de vista, numa palavra, fazer uma paisagem, colocar-nos-emos diante

do objecto que se há de representar a certa distância, e em certo lugar que escolhemos para vermos bem o que queremos reproduzir." Este trecho é revelador do interesse que a perspectiva desperta na representação de paisagens. HUBERT Op. Cit. 4

5 - Os desenhos de paisagem composta, de características ideais, desenvolvidos durante o século XVII, asseguram uma exploração dicotomizada harmoniosa de parâmetros tonais, com a adopção de massas escuras de maior relevo compositivo e relativamente menor dimensão que as massas tonalmente mais claras do fundo da paisagem. HUTTER, Heribert Op. Cit. 104-5 Este recurso é de utilização recorrente, mesmo em épocas posteriores.

6 - No crescente número de obras especificamente destinadas ao desenho de paisagem, são abordados os aspectos relativos à localização da fonte de luz, bem como à mutabilidade das condições lumínicas e consequentemente das sombras – "[...] desenhando segundo a natureza, não se deve trabalhar mais que duas horas, visto que o sol roda e dá outros efeitos, muda as massas de sombra e de claridade: retornando à tarde a mesma hora e local, termina-se o seu objecto com o mesmo efeito" Gilles Demarteau *IIIe Livre de Principes du Dessin dans le genre du Paysage*. Paris, BNF in GUICHARD, Charlotte Op. Cit. 54. A representação de nuvens é um aspecto progressivamente mais valorizado na representação de paisagens.

Imagem 67 Nicholas Pocock - *O precipício oeste de Snowdon*. Lápis, pena, pincel e aguarela sobre papel, Inglaterra, GETTY, 1787

Imagem 68 Jean Baptiste Claude Chatelain – *Paisagem* . Lápis, pena e aguarela sobre papel. França, Tate Gallery, 1710-1758

Imagem 69 Philip James De Loutherbourg (atribuido a) – *Paisagem* .
Lápis, pena, pincel e aguarela sobre papel, Tate Gallery, 1740-1812

Imagem 70 Peter De Wint (segundo) - *Gado sob árvores*. Pincel e aguarela sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1784-1849

Imagem 67 Nicholas Pocock - *O precipício oeste de Snowdon*. Lápis, pena, pincel e aguarela sobre papel, Inglaterra, GETTY, 1787

Imagem 68 Jean Baptiste Claude Chatelain – *Paisagem* . Lápis, pena e aguarela sobre papel. França, Tate Gallery, 1710-1758

Imagem 69 Philip James De Loutherbourg (atribuido a) – *Paisagem* .
Lápis, pena, pincel e aguarela sobre papel, Tate Gallery, 1740-1812

Imagem 70 Peter De Wint (segundo) - *Gado sob árvores*. Pincel e aguarela sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1784-1849

Imagem 75 Alexander Cozens - *Árvores e rochas*. Lápis, pena e pincel com tinta sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1717-86

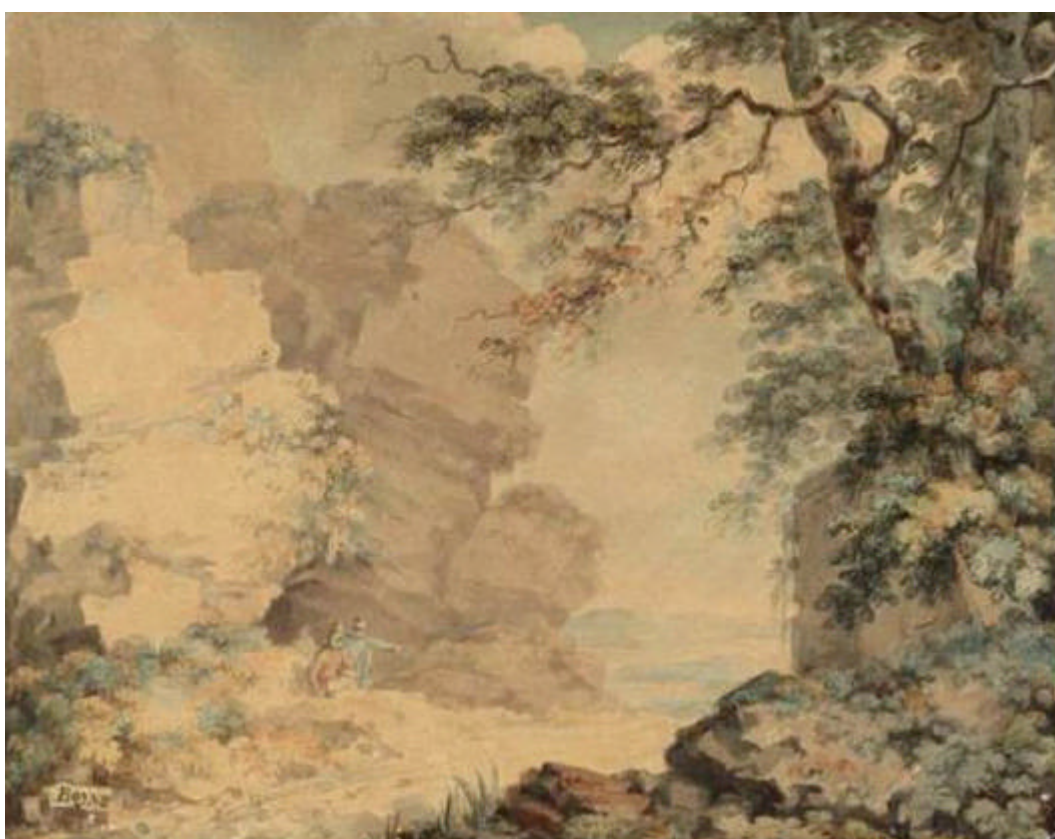



Imagem 76 John Boyne (atribuido a) – *Paisagem*. Lápis pincel e aguarela sobre papel, GETTY, 1750-1810

Imagem 77 Heneage Finch, quarto Earl de Aylesford - *Topo despido de monte em local de floresta*. Lápis, pena, pincel e aguarela sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1751-1812

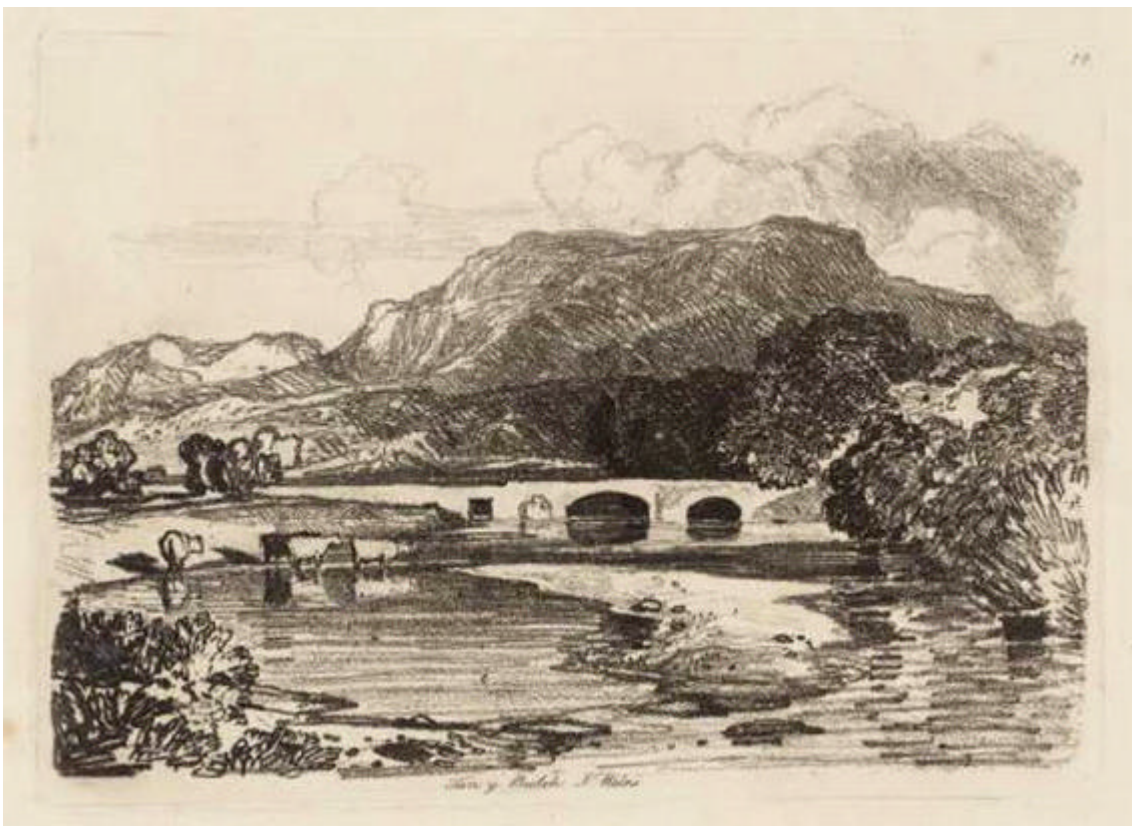



Imagem 78 J. S.Cotman - *Tan-y-Bwlch, Merionethshire, North Wales*. Lápis, pena, pincel e aguada sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, cerca de 1800

Imagem 79 Turner - *Por do sol entre nuvens escuras sobre o mar*. Pincel e aguarela sobre papel, Inglaterra, 1856

Imagem 80 Joshua Cristall – *Paisagem* . Grafite sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1803-5

Imagem 81 Jean Pillement – *Paisagem* . Grafite e pena com bistre sobre papel, França, Museu Nacional de Arte Antiga, 1728-1808. Veja-se a sombra da figura e da árvore em primeiro plano.

Imagem 82 John Charles Denham - *Paisagem* . Pincel e aguarela sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1796-1858

3 - CARACTERIZAÇÃO PORMENORIZADA DO DESENHO DE PAISAGEM

O presente capítulo é relativo às características pormenorizadas dos desenhos de paisagem, referindo-se especificamente às formas representadas na composição. Em primeira instância são analisados os espaços representados, na sua constituição e na cobertura que registam. Secundariamente são analisadas as construções artificiais que os espaços apresentam. Em último lugar, são identificados os elementos da composição que não sejam constituintes das bases matéricas dos espaços, especificando-se a localização no espaço das figuras humanas.

3.1 - Especificidade do local representado

A representação de locais específicos é uma das características distintivas do desenho de paisagens, pelas vantagens de registo que a técnica encerra. Veja-se a imagem 40.
Importa analisar em que medida é importante a representação de paisagens específicas no corpo do desenho em apreço. A determinação dos locais representados é realizada com recurso ao título da obra, ou a referências explícitas ao facto.

Nos séculos XVII, XVIII e XIX, a representação de locais específicos apenas é maioritária durante a segunda metade do século XIX, em 64% dos desenhos analisados, sendo minoritária no período anterior.

3.2 - Representação de nuvens

As nuvens são formas constituintes do espaço a que é prestada escassa atenção, em benefício das formas constituintes da base matérica seja terrestre ou aquática. As nuvens ultrapassam em muito uma função decorativa ou de verosimilhança, modelando e caracterizando o espaço em que são inseridas.
É analisada a presença de nuvens nos desenhos de paisagem, sob qualquer forma, seja em desenho linear, em mancha, ou apenas com expressão cromática.

Verifica-se serem as nuvens formas de representação corrente em 70% dos desenhos de paisagem, durante todo o período temporal em estudo, com maior expressão durante o século XIX, com 75% – imagem 83 [1].

3.3 - Base matérica, relevo e constituição

Sendo a paisagem uma construção artística que tem o seu fundamento na definição de um espaço e nos elementos que o povoam, a análise das bases matéricas utilizadas é indispensável para uma caracterização completa dos desenhos de paisagem. Dois níveis de análise são desenvolvidos sobre estes elementos: o relevo e a constituição.

O relevo da base matérica é relativo ao modo de organização da superfície do espaço, independentemente da natureza da sua constituição. O relevo é organizado em três tipos, consoante a variação que apresente em relação a um plano horizontal homogéneo: acidentado – imagem 84; médio – imagem 85 e plano – imagem 86. No caso dos desenhos de paisagens que registam tipos diferentes de relevo na constituição da sua base matérica, estes são registados conjuntamente.

A constituição da base matérica é relativa à identificação dos elementos que a compõem, referindo-se a contextos terrestres ou aquáticos e na distinção destes últimos. Na falta de outros elementos, a identificação dos contextos aquáticos vale-se das características que apresentam, em que ondas alterosas apontam tratar-se de mar, margens relativamente próximas para rios, ou uma porção de água rodeada por terra, para lagos.

Dos desenhos de paisagem analisados, 61% apresentam um tipo de relevo médio, que compreende uma orografia de elevação moderada e uma modelação relativamente suave dos espaços [2]. O tipo de relevo utilizado secundariamente e por vezes em acumulação é o acidentado. O tipo de relevo plano, particularmente no século XVIII, é o menos utilizado.

A constituição maioritária dos desenhos de paisagem é a terrestre, envolvendo com frequência a inclusão de elementos aquáticos, em particular rios. A representação do mar, exclusivamente ou em associação com elementos terrestres é minoritária, sendo ainda menos representados lagos e quedas de

água. A imagem 87 é uma composição da autoria de Alexander Cozens, apresentando um relevo médio com um rio.

3.4 - Identificação da cobertura

A cobertura dos espaços matéricos refere-se às formas que preenchem os contextos terrestres, uma vez que os contextos aquáticos têm por princípio a cobertura reduzida ao elemento da sua constituição. A cobertura é formalmente o elemento caracterizador da paisagem, porque superficial e particularmente visível, ao desenvolver-se sobre as bases matéricas anteriormente abordadas.

É analisada a presença nos desenhos de paisagem de: rochas; vegetação filiforme, como ervas; vegetação arbustiva; trepadeiras ou árvores. São analisados os modos de disposição dos elementos anteriores, identificando-se áreas cultivadas e áreas ajardinadas, cuja presença prenuncia uma acção humana no desenvolvimento da paisagem. É analisada ainda a representação de um elemento com características próprias, cuja presença é importante para a localização e deslocamento das figurações humanas e na organização do espaço, o caminho. A categoria de cobertura indiferenciada inscreve todos os casos de identificação dúbia, ou cuja cobertura não é passível de ser identificada.

O elemento de cobertura que regista mais ampla representação nos desenhos de paisagem do período em análise, com uma média de 81%, é a árvore – imagem 88 [3]. Por ordem de importância relativamente aos elementos representados, segue-se a vegetação arbustiva (60%), a vegetação filiforme (49%), que no século XIX é representada através da cor, rochas (41%) [4] e finalmente a representação de caminhos (27%).

Se a área ajardinada é residual nas representações, as áreas cultivadas para fins agrícolas não chegam aos valores da representação de zonas que aparentemente não registam intervenção humana ao nível da cobertura.

3.5 - As construções nos desenhos de paisagem

As construções são as formas artificiais relativas a todo o tipo de edificações representadas nos desenhos de paisagem. Sendo também elementos participantes na cobertura, as suas especificidades aconselham o seu

tratamento separado. Nas construções são analisadas de modo diferenciado, a representação de: casa isolada; igreja; templo; ruínas; fortificação; povoação; ponte; porto; ou outros. Por carência da definição de paisagem, estes elementos não constituem senão em casos específicos [5], valor de cobertura das bases matéricas.
A diferenciação entre casa isolada e povoação afirma-se na quantidade e densidade dos elementos representados. Consideramos como povoação a representação de mais que três casas num mesmo local, não sendo então consideradas individualmente.

Nos desenhos de paisagem do período em estudo, a construção de representação mais frequente é a casa isolada, verificada em 25% dos desenhos analisados – imagem 89, seguindo-se por ordem decrescente a representação de: povoações (17,5%) e pontes (10%), cujo número vai-se reduzindo no período em análise. Segue-se a representação de fortificações; ruínas [6]; portos, igrejas e templos. As igrejas surgem com mais frequência inseridas nas povoações que representadas isoladamente, sendo também um elemento de representação decrescente nos três séculos em análise.

3.6 - Os elementos da composição

Os elementos da composição são relativos a formas cuja representação não é comparável em dimensão e quantidade aos elementos de cobertura das bases matéricas nos desenhos de paisagem e por tanto, não susceptíveis de serem consideradas como tal [7]. A sua análise processa-se numa primeira fase na identificação como ser vivo: pessoa, animal ou ave. A figuração humana pelas suas especificidades é naturalmente diferenciada dos animais. Numa segunda fase são identificados outros elementos cuja presença se verifica em composições de paisagem e que importa quantificar: veículo, barco, estatuária ou túmulo.

A figura humana é, ao nível dos elementos da composição, a forma mais representada em 44% dos desenhos analisados, registando no entanto, uma diminuição em quantidade no período em apreço – imagem 90. É de salientar a

dimensão reduzida das figuras humanas representadas face à dimensão dos elementos constituintes da paisagem.
Seguem-se os animais (19%), particularmente os relacionados com a pastorícia e finalmente as aves (6%). Relativamente aos outros elementos, o barco é a forma mais representada, não alcançando no entanto o número de desenhos que apresentam animais.

3.7 - Localização da figura humana

Nos desenhos de paisagem que registam a presença de pessoas, é fundamental conhecer qual a sua localização na composição, apelando para tal aos planos definidos anteriormente. São consideradas as localizações no 1º, e 2º planos, em outro caso se verifique no terceiro ou seguintes, no último, ou global, caso a sua presença se desenvolva em todo o espaço.

Nos desenhos de paisagem em que surge a figura humana, a sua localização mais frequente é no 1º plano – veja-se a imagem 90, seguindo-se o 2º plano e em sequência os planos posteriores. Todas as localizações registam durante os séculos XVII, XVIII e XIX, um decrescimento das frequências de representação.

1 - Alexander Cozens, é autor de uma sistematização de formas de nuvens SLOAN, Kim – Op. Cit. 85
Veja –se igualmente GOETHE, Johann Wolfgang; Barrento, João (tradução) – *O jogo das nuvens*. Lisboa, Assírio e Alvim, 2003.
2 - É significativo que as três zonas que se constituíram como locais privilegiados de representação da paisagem em Itália, a Toscânia, Roma e pelo norte de Génova a Veneza, apresentem relevos moderados. Desde as pequenas colinas e vales toscanos, pelas planícies da *campagna romana* até aos lagos e lagoas da região veneziana, os terrenos desenvolvem-se com elevações relativamente pequenas e suaves - JELLICOE, Geoffrey e Susan Op. Cit. 158
A orografia holandesa é reconhecidamente pouco importante, desenvolvendo os desenhadores holandeses a sua actividade paisagista no litoral, em localidades como Haarlem, Haia, ou nas margens de rios como o Reno ou o Meuse - STEER, John e WHITE, Antony Op. Cit. 235 .
Por estes exemplos verifica-se que os locais de desenvolvimento inicial do desenho de paisagem não possuíam elevações importantes. Mesmo locais que possuíam orografia importante, não foram durante muito tempo reconhecidos como temas artísticos, conforme o documenta Montaigne no seu *caderno de viagem à Itália,* referindo-se elogiosamente às paisagens vastas dos vales férteis com rios que vê, não nutrindo o mesmo interesse pelas montanhas inóspitas, incapazes de receberem culturas agrícolas e gente.

A montanha como espaço artístico de referência, registou uma representação crescente e uma consideração conceptual diferenciada a partir do século XVIII –veja-se ROGER, Alain Op. Cit. e SCHAMA, Simon Op. Cit.

3 - A árvore nos desenhos de paisagem cumpre duas funções formais, a de elemento de cobertura, aqui referida e de elemento distintivo e pormenorizado, necessariamente em planos próximos ao observador - LECARPENTIER, C. -J. –F Op. Cit.

A atenção votada à árvore noutros planos que não apenas o gráfico, no período a que esta dissertação é relativa, é contextualizada e abordada criticamente por Simon Schama – SCHAMA, Simon Op. Cit.

4 - As rochas, ainda que constituintes da base matérica, pelas características do preenchimento da superfície e da presença de outras formas de cobertura, assumem esta última função. Em LECARPENTIER, C. -J. –F Op. Cit. O desenho de rochas ocupa um lugar quase tão proeminente quanto o das árvores

5 - Uma vista urbana inscreve-se numa categoria particular da paisagem, não sendo possível reduzir a paisagem a composições com estas características, conforme foi abordado anteriormente no capítulo Paradigmas do desenho de paisagem.

6 - As ruínas representadas inicialmente reportam à época clássica, sendo substituídas posteriormente em muitos desenhos por ruínas de edifícios medievais ou mesmo de outras épocas. KEYS, George Op. Cit.

7 - Ver as formas consideradas principais em HUBERT Op. Cit. A obra, destinada à assistência de amadores no desenho de paisagens apresenta como modelos de formas diferenciadas casas, castelos, pontes ou chafarizes.

Imagem 83 Alexander Cozens - *Torre em ruínas debaixo de um céu tormentoso*. Grafite e pincel sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1717-86

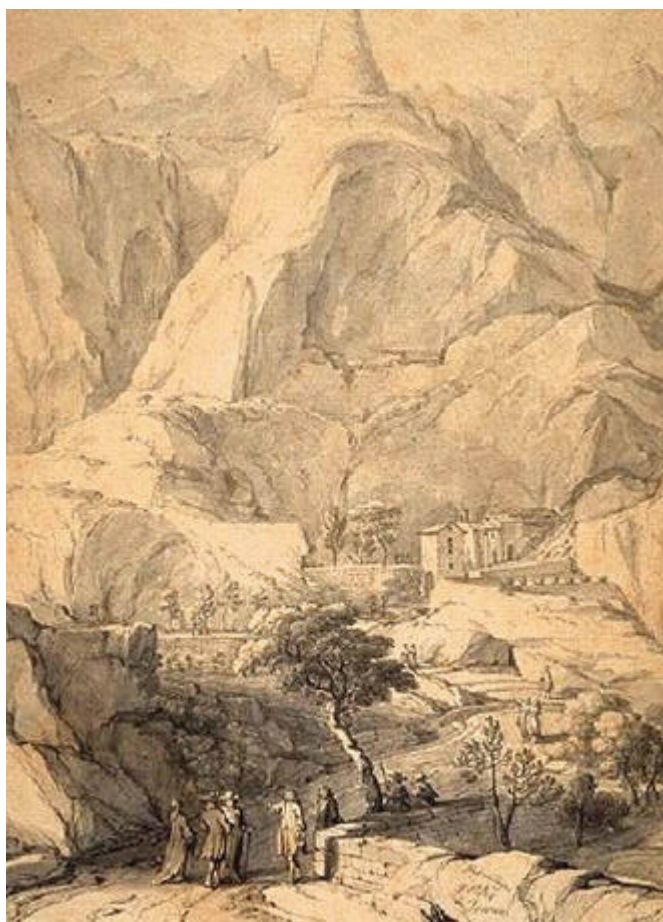



Imagem 84 Desconhecido - *Ermida de S. Ser na Provença*. Grafite, aguarela e pena sobre papel, França, Tate Gallery, século XVIII

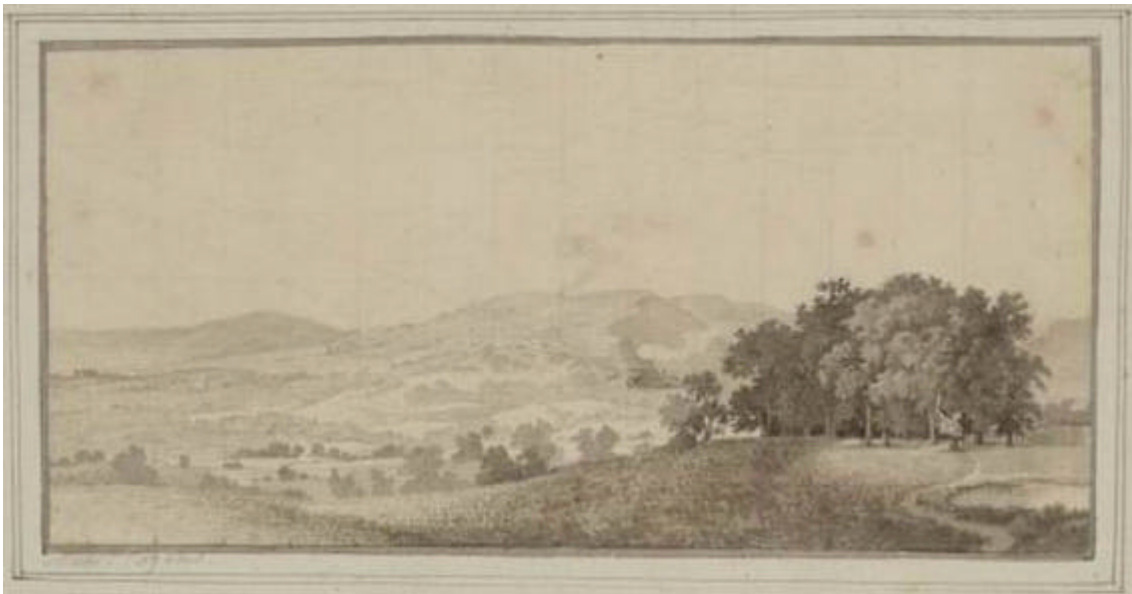



Imagem 85 Alexander Cozens – *Vista de North Wales*. Grafite, pena e pincel sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1717-86

Imagem 86 Aelbert Cuyp - *Vista do vale do Reno*. Pastel, grafite e aguada sobre papel, Holanda, GETTY, 1651-2

Imagem 87 Alexander Cozens - *Composição de paisagem* . Pincel e tinta sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1717-86

Imagem 88 Francisco Vieira Portuense (atribuído a) – *Árvores*. Grafite sobre papel, Portugal, Museu Nacional de Arte Antiga, 1765-1805

Imagem 89 Francesco Londonio - *Paisagem com casa*. Pedra negra e pigmento branco sobre papel, Itália, Biblioteca Ambrosiana, século XVIII

Imagem 90 Jean Baptiste Claude Chatelain – *Paisagem*. Grafite, pena e aguarela sobre papel, França, Tate Gallery, 1710-1758

4 - CONSIDERAÇÕES CRÍTICAS SOBRE OS DESENHOS DE PAISAGEM DOS SÉCULOS XVII, XVIII E XIX.

As características dos desenhos de paisagem apresentadas nos capítulos anteriores, são relativas a componentes específicas e parciais das obras. Se a análise isolada destes componentes é fundamental para a sua identificação e caracterização, é importante restabelecer uma unidade operacional. Através de uma consideração crítica das características dos desenhos em estudo, será possível compreender a articulação e o desenvolvimento de algumas das opções analisadas. Este processo define uma estrutura fundamental dos desenhos de paisagem no período em estudo, constituída pela posição e orientação do observador; enquadramento da imagem e elaboração de espaços e formas. Todos os elementos compreendem uma relação vivencial, transportada conforme adiante se expõe, para o plano das composições.

4.1 - Posição e orientação de observação

No desenho de paisagem, a exploração dos espaços e das formas que os constituem, delimitam e habitam não é única nem limitada, existindo inúmeras abordagens tão variadas quanto a criatividade o pode ser. Em alguns aspectos destas abordagens multíplices analisadas nos capítulos anteriores, reside uma estrutura fundamental destas produções. Qualquer que seja a exploração realizada, esta ocorre sempre através da definição da relação de um observador com o que é visto e mediante a selecção de diferentes articulações de espaços e formas, tanto ao nível da construção da imagem, como ao nível do que pretendem representar. Este processo é realizado com recurso aos aspectos mais elementares do desenho, nomeadamente nos elementos técnicos e materiais e a construções específicas de manchas gráficas, orientados para objectivos bem definidos. Constituindo-se genericamente o desenho de paisagem como tradução ou construção gráficas de um olhar extensivo sobre espaços com elementos naturais, as representações apresentam importantes variações que definem diferentes relações de um observador com o objecto da sua atenção. A posição do observador e a sua orientação constituem pois, uma primeira instância da estrutura dos desenhos de paisagem.

Em representações que envolvem traduções gráficas de espaços e formas, associam-se dois aspectos correspondentes à relação estabelecida entre um observador e o espaço, animado e preenchido por formas: as diferentes posições no espaço, e necessariamente, as orientações que um sujeito pode tomar relativamente ao seu objecto de estudo.

Tomemos como referência primeira desta reflexão, a relação que um sujeito pode estabelecer com os espaços reais, deixando a produção de imagens com base nestes dados e a relação de um observador com o desenho de paisagens para umas linhas adiante.

A direcção de observação em que a orientação se constitui não se pode dissociar da posição do observador, processando-se directamente em função desta. Já a posição do observador tem uma relação indirecta com a sua orientação, pois pode ser definida em função das condições em que algo é apreendido, não sendo desta característica exclusivo. Um observador apenas vê aquilo que a sua posição proporciona, podendo a sua posição ser influenciada e modificada por aquilo que vê, embora tal não suceda obrigatoriamente.

O posicionamento do observador é definido em função de critérios variados, englobando factores circunstanciais, como factores definidos e conscientes, como ainda de uma articulação entre estes e outros aspectos. O observador pode ter uma determinada posição por motivos alheios ao que está a ver, pode posicionar-se conscientemente para ver algo de um modo particular, ou ter a sua posição definida por uma associação destes aspectos. Independentemente das circunstâncias, dos motivos e do que é observado, as posições passíveis de serem adoptadas por um sujeito são virtualmente infinitas, bem como as suas orientações, com uma única e evidente excepção, o limite material da observação e consequente representação verosímil da paisagem – a base matérica. O posicionamento e orientação do observador perante o espaço e as formas desenvolvem-se sempre *sobre* e *para* os elementos que constituem a base matérica dos espaços e formas e nunca, *sob* ou *por* estes, pela razão óbvia de tal constituir um termo de visibilidade e consequentemente inviabilizador da paisagem.

Na imagem 91 apresentam-se exemplos indicativos de diferentes posições e orientações de um observador relativamente a um conjunto montanhoso sobre uma base plana, desenvolvido através do programa de modelação tridimensional 3ds Max. Para homogeneidade de resultados, as imagens correspondem às vistas de uma câmara com parâmetros constantes.

Um primeiro aspecto relativo à posição do observador que não envolve alteração de maior na sua orientação, é o que releva da distância deste em relação ao que observa. A imagem 91-1 é tomada no mesmo eixo da imagem 91-2, ou seja, o plano em que o observador está assente é o mesmo e a orientação sofre apenas pequenas alterações. Não se trata em rigor apenas uma alteração de dimensões do que é observado, embora este seja o aspecto mais importante e efectivo. A alteração da posição de um observador segundo os critérios apontados, é muito mais complexo que uma simples ampliação ou diminuição de dimensões, sendo alterados parâmetros com tanto maiores consequências quanto maior a distância entre uma posição e a outra. É todo um conjunto de características relativas aos espaços e formas que são modificados. Quanto mais próximo se encontra o observador do alvo da sua atenção, menor será a percepção de conjunto e consequentemente, maior será o acesso aos pormenores das formas.
As imagens 91-1, 91-2 e 91-3 são tomadas no plano horizontal de base da composição. Esta é a posição que permite o acesso à maior quantidade de informação em termos de profundidade e paradoxalmente, aquela em que mais dificilmente tal informação é utilizável. Situando-se o observador no mesmo plano em que as formas estão assentes, estas surgem sobrepostas e as suas dimensões diminuem à medida que se encontram mais afastadas do observador, por via da orientação deste ser paralela ao plano de base. Não existindo outras referências espaciais que não as formas que preenchem o espaço, a localização precisa destas é extremamente complexa, a acrescentar à circunstância de as formas que se encontram nos planos mais próximos do observador poderem obstruir a visão das que se encontram mais distantes, ainda que possuam dimensões reais mais reduzidas conforme é visível na imagem 91-2. As árvores, todas com a mesma dimensão, por via da maior

proximidade ao observador, obliteram as formas que se encontram mais afastadas deste.
As imagens 91-4, 91-5, 91-6 e 91-7 apresentam o observador num plano progressivamente mais elevado que o da base em que as formas estão assentes. A profundidade do espaço percepcionado vai sendo reduzida à medida que o observador se eleva no espaço e assume uma orientação vertical até ao limite da imagem 91-7, cuja profundidade se resume à altura das formas nela constantes.
O compromisso entre a apreensão da maior profundidade espacial e a percepção da organização das formas é obtido na imagem 91-4. Tratando-se de uma posição mais elevada que o plano em que a formas estão assentes e como a orientação adoptada não é paralela ao plano de base, a percepção das formas no espaço é facilitada por uma sobreposição não condensada. Este é o posicionamento e orientação que os desenhadores de paisagem irão, na maioria das produções, adoptar.
Agreguem-se os dois termos da relação de um observador com um espaço e formas, a posição e a orientação, ou seja o local onde o observador se situa e a direcção em que o seu olhar se processa, no termo que os engloba de *ponto de vista.*
O ponto de vista mais frequente nos desenhos de paisagem dos séculos XVII, XVIII e XIX, sendo o médio, proporciona um compromisso entre a apreensão em profundidade de um espaço e o maior número de informações sobre este 1.
A vista de uma extensão considerável de espaço é claramente uma prioridade na representação da paisagem nos desenhos analisados, que o ponto de vista médio faculta, conciliando com a possibilidade de distinção e localização das formas no espaço. Outro ponto de vista adoptado comprometeria irreversivelmente qualquer um destes aspectos, pelo que a adopção maioritária desta solução é compreensível.

O ponto de vista de um desenhador perante uma dada realidade espacial não é necessariamente o mesmo da sua obra, ainda que seja dessa realidade representação. Sabe-se actualmente que o ponto de vista adoptado em desenhos de paisagem de Leonardo da Vinci não corresponde ao que ele efectivamente teria de tais locais, pois pressupõe a localização de um

observador num plano mais alto que o que podia à época alcançar [2]. Com a salvaguarda da não necessária coincidência do ponto de vista do desenhador e o que a obra veicula, nos desenhos de paisagem esta associação sucede por duas razões: as características próprias do desenho enquanto processo de construção de imagens e a verosimilhança das obras.

O desenho é uma expressão artística cujas características se prestam à representação de uma dada realidade, no preciso local que se pretende ser a origem do ponto de vista. Os materiais, suportes e técnicas envolvidos no desenho, possibilitam uma mobilidade superior a outras expressões, como a pintura, a gravura, ou naturalmente, a escultura.

Por via das características de verosimilhança das obras, o ponto de vista que as obras comportam e que o observador não pode deixar de tomar como seu, é frequentemente associado ao do desenhador. Na realidade, o observador de um desenho de paisagem utiliza dois pontos de vista, um relativo à sua posição e orientação face ao desenho e o segundo relativo ao que a representação da paisagem pressupõe. A observação de desenhos de paisagem desenvolve-se, como de resto na grande maioria das imagens, preferencialmente de frente [3]. Encontrando-se o observador de frente para um desenho de paisagem, os dois pontos de vista tendem a ser considerados coincidentes, tomando o observador o ponto de vista do desenho como o seu.

Esta afinidade que anima uma parte significativa dos desenhos de paisagem é relativa numa primeira instância, ao modo através do qual se estabelece contacto com os espaços e com as formas e em segunda instância ao modo como estes elementos são articulados.

4.2 - Enquadramento

Os desenhos de paisagem, dependendo em primeira instância do ponto de vista adoptado, são ainda produto de outras articulações espaciais e formais, consubstanciando o modo como a posição e orientação do observador são exploradas graficamente. Neste sentido, o enquadramento da imagem é um dos aspectos essenciais de uma exploração dos espaços e das formas para um fim determinado.

O enquadramento compreende os limites de apreensão de algo, bem como secundariamente, o modo como esse algo é localizado dentro desses limites.

A observação de um dado assunto é naturalmente limitada por aspectos fisiológicos, relacionados com os limites da percepção humana. O campo visual humano não possui uma forma regular, variando não apenas de acordo com a acuidade visual, como relativamente a aspectos físicos que poderão constituir obstáculo à visão, como a dimensão do nariz, ou das arcadas supraciliares. De igual modo, a observação de algo pode ser limitada por aspectos materiais relativos ao próprio contexto visual, através da obstacularização que formas podem constituir à percepção de outras formas.
A localização do que se pretende observar nos limites do campo visual é definida por circunstâncias relacionadas com os processos de percepção. O que constitui o centro de atenção e de observação de um dado contexto visual, ocupa simultaneamente neste a posição central, local em que as formas mais eficazmente são percepcionadas – imagem 92.

Reportando mais especificamente à exploração gráfica de realidades espaciais, o enquadramento relaciona-se numa primeira instância com os limites da imagem, seleccionados, por princípio e maioritariamente, em função das conformações dos conteúdos a serem abordados. Cumulativamente, a configuração do enquadramento associa-se à própria configuração dos suportes seleccionados. Assim, no caso de paisagens abordando conteúdos cuja orientação se desenvolve maioritariamente na horizontal, será natural a utilização de um suporte com o seu lado maior na horizontal, tendo os limites da imagem semelhante disposição. A utilização maioritária durante os séculos XVII, XVIII e XIX, de suportes rectangulares cuja orientação é horizontal associa um formato aproximado ao modo como vemos à adequação aos conteúdos representados. Na imagem 93 verifica-se a adopção da orientação horizontal do suporte, bem como a representação de partes dos corpos dos companheiros de viagem do artista, que preenchem parte do seu campo visual.

Em termos estritos e tomando a imagem como um plano bidimensional, este primeiro aspecto do enquadramento corresponde a variações entre a altura e a largura. O desenho de paisagem ocorre em todo o tipo de enquadramentos, desde uma configuração que privilegie a largura até a uma que privilegie a altura, passando pelos estados intermédios. São no entanto, maioritários nos

desenhos de paisagem os enquadramentos em que a largura é predominante. Dadas as características do campo visual, enquadramento natural do olhar, com uma configuração em que a largura predomina sobre a altura, é compreensível a exploração de enquadramentos com estas características. A adicionar a este facto, considere-se a própria configuração da imagem que se pretende representar. Sendo a paisagem uma exploração de um espaço com formas naturais, a representação do elemento matérico de base, seja terrestre, ou aquático desempenha importante função contextualizadora, desenvolvendo-se comumente na horizontal ou com elevação moderada (segundo preceitos e orografias definidos, salvo situações especificas a que adiante nos referiremos), é igualmente compreensível a utilização de enquadramentos que privilegiem esta dimensão.

Em grande parte de produções gráficas medievais o enquadramento depende do contexto literário, localizando-se a imagem no espaço que o texto dispensa, chegando mesmo a desenvolver-se no espaço de um elemento do texto como é o interior de uma letra, nas maiúsculas historiadas. Ainda que em produções tardo-medievais surjam elementos relativos a paisagens, estes desempenham inequivocamente uma função de fundo aos elementos principais das composições, as figuras religiosas. Por via das posições que estas ocupam, são maioritários os enquadramentos verticais. Trata-se sobretudo de temas religiosos. Em produções posteriores e com a autonomização do desenho, o enquadramento dependerá do critério do artista.

Tomando o mesmo ponto de vista de uma das imagens acima apresentadas - imagem 91-4, a adopção de diferentes enquadramentos altera por completo a percepção da cena representada – imagem 94.

A localização ideal de formas em suportes não é, como na visão, resumida ao centro das composições, embora esta posição seja bastante comum.

Aumente-se a dimensão no eixo horizontal e obtém-se maior largura. Aumente-se a dimensão no eixo vertical e em consequência a altura será maior. A este enquadramento simples a que os desenhos de paisagem não são alheios numa primeira instância, há a adicionar o facto de estes desde cedo procurarem assegurar a construção verosímil de um espaço tridimensional, nesta característica baseando um pilar fundamental das suas produções. O

espaço e formas são explorados e diferenciados nos três eixos cartesianos, variando a altura, largura e profundidade. No desenho de paisagem, como de resto na realidade, as três dimensões existem em função umas das outras.
A altura corresponde ao ângulo tomado na vertical entre o elemento de base como a terra ou a água e o céu. Quanto mais afastadas se encontram as formas do observador, maior será o espaço compreendido entre os limites superior e inferior do desenho. A largura corresponde ao ângulo tomado na horizontal correspondendo aos limites laterais da composição. Tomando o observador como referência, quanto mais afastadas se encontrem as formas deste, maior será o espaço contido dentro dos limites laterais. Nestas duas dimensões é determinante a distância das formas representadas em relação ao observador, configurando deste modo a presença da terceira dimensão, a profundidade. Quanto menor o número e dimensão de formas em planos próximos ao observador, mais convenientemente será sugerida a profundidade em planos mais afastados deste, por não existirem obstáculos perceptivos. Na exploração destas três dimensões, assistem-se a inúmeras variantes que partilham alguns denominadores comuns permitindo sistematizar diferentes tipos de produções, nomeadamente nas representações de espaços e das formas que os preenchem, animam e em último caso, constituem.

A representação de formas e espaços no desenho de paisagem desenvolve-se mediante um variado leque de opções que têm num limite extremo a representação da unidade isolada e em outro limite extremo, a representação de um todo em que a visão normal não se revê. Reduz-se no caso do primeiro e ultrapassa-se no segundo, as condições regulares de percepção visual. Referimo-nos às duas categorias abordadas no primeiro capítulo desta dissertação, a *microvisão* e a *macrovisão*. Acrescentando a *mesovisão* às duas categorias anteriores, estamos na presença de uma super-estrutura relativa à representação de espaços e formas.
O desenho de paisagem desenvolve-se ao longo desta super-estrutura, nela se situando e dela seleccionando as características mais convenientes para responder aos fins a que se propõe.

4.3 - A construção de espaços e formas nos desenhos de paisagem

A construção de espaços e formas nos desenhos de paisagem é relativa aos modos como são explorados os diferentes posicionamentos e orientações, articulando-os discursivamente através da construção de espaços e formas.

Três instâncias são determinantes para a estrutura do desenho de paisagem: a *microvisão*, a *macrovisão* e a *mesovisão*. Estas três categorias correspondem a relações entre a percepção e a representação de espaços e formas no plano do desenho, consistindo numa destas a sua expressão mais visível, embora não exclusiva.

4.3.1 - A microvisão

A *microvisão* é relativa à apreensão e representação de formas tendencialmente isoladas, tanto do contexto de origem, como de contextualizações visuais posteriores. Trata-se de um recurso de representação de formas que tem na simplificação compositiva e formal, meio para cumprir vários fins ou suprir algumas faltas, conforme adiante se expõe.

Sabemos ser a realidade complexa e rica em termos de quantidade e variedade de formas. Por motivos diversos, a representação destas formas, em algumas circunstâncias pode ser simplificada a um mínimo que tem na representação de uma única forma um limite não apenas de construção, como de percepção.

O processo que a *microvisão* envolve é relativamente simples. De conjuntos complexos de formas, é seleccionado um conjunto muito reduzido, até ao limite de uma única forma, sendo toda a imagem construída em torno deste conjunto reduzido ou resumindo-se ao elemento isolado. Quanto menor a quantidade de formas representadas, em princípio será menor a contextualização fornecida graficamente a um observador, pois os contextos visuais de origem ou seja, o meio envolvente em que a forma se insere e é apreendida são tendencialmente anulados até ao limite da sua ausência.

No caso da verosimilhança das formas constituir objectivo dos produtores, é comum que estas sejam representadas em condições características e identificativas. São por este motivo privilegiadas vistas que proporcionem com maior eficácia o acesso às características distintivas das formas, o que num

conjunto importante de formas envolve a representação de frente ou de cima à apresentação de perspectivas.

Um conjunto de acontecimentos muito caros à história portuguesa foi determinante na exploração e consolidação de aspectos relativos à *microvisão* como modo de relação privilegiado com um determinado tipo de formas.

Os descobrimentos foram o primeiro acontecimento mediático do mundo, no exacto sentido de como ainda hoje conhecemos estes fenómenos. Pouco tempo depois da invenção da imprensa, generalizou-se o acesso aos velhos conhecimentos e aos novos que estavam a ser desvendados. As plantas e animais do novo mundo foram conjuntos de formas de representação privilegiada, mas em condições particulares.

As plantas são representadas de modo a que as suas características sejam facilmente identificadas, nomeadamente na apresentação da planta inteira ou de pormenores significativos, vista num plano de frente para o observador. - Imagens 95 e 96, representações de um maracujá e um ananás, de Frei Cristóvão de Lisboa segundo estes princípios.

A representação de animais recorre à apresentação destes prioritariamente de perfil ou de frente e com menor expressão, em perspectiva. Na imagem 97, representando uma paca, de Frei Cristóvão de Lisboa, observa-se esta situação.

A exploração da *microvisão* na representação de plantas e animais como simplificação compositiva, que em último grau se resume à forma representada, é resultante de duas circunstâncias interrelacionadas: a eficácia na apreensão e o processo de desenho e impressão das formas.

Quanto maior a redução de termos de uma imagem, reduzindo-a aos seus elementos constituintes mais importantes e prescindindo de informações acessórias ou exteriores, mais eficazmente a atenção de um observador se centra no que é pretendido. Esta eficácia da apreensão no que os autores pretendem alia-se às circunstâncias de produção das imagens. Em termos gerais, o que é visto e representado no Brasil não é sistematizado, trata-se na sua maioria de dados em bruto que na Europa serão tratados e metodologicamente ordenados. A partir de descrições e desenhos feitos no

Novo e distante mundo por terceiros, são produzidas as imagens finais nas oficinas de impressão.

Pela circunstância das imagens impressas serem o término de um processo que resulta inevitavelmente na alteração e subtracção de elementos, quanto mais simples estes são, menores variações são produzidas e simultaneamente, mais eficazmente se processa a apreensão das imagens.

Os princípios acima enunciados da *microvisão* na representação de formas isoladas podem igualmente ser encontrados na representação de naturezas mortas.

4.3.2 - A macrovisão

A *macrovisão* configura uma representação prioritária do conhecimento em detrimento de uma apresentação directa do que se vê, por não ter uma relação tão directa entre o que é apreendido visualmente em condições regulares e o que é representado, ao contrário das outras duas categorias *mesovisão* e *microvisão*. Nesta categoria enquadram-se as traduções gráficas de espaços que ultrapassam os modos regulares da visão, envolvendo com frequência processos abstractos de interpretação e apresentação dos dados recolhidos referentes a espaços extensos.

No âmbito da representação de espaços extensos, a cartografia procurou fornecer soluções gráficas para situações que envolviam necessariamente alterações conceptuais aos dados recolhidos pela visão. Na cartografia, a que os portugueses deram inestimável contributo, a vista superior foi e ainda continua a ser o meio preferencial de representação de espaços com extensões em muito superiores às humanas. Esta vista compreende uma visão homogénea e num plano superior, paralelo e direccionado à superfície das formas. Por meio deste posicionamento hipotético do observador é produzida uma imagem que corresponderá à projecção vertical do espaço.

Se os limites das formas no plano da superfície são passíveis de serem representados, outro tanto não se poderá dizer de outras dimensões, como a altura, de representação mais complexa. As curvas de nível foram um dos meios desenvolvidos para proporcionar esta informação que não se assemelha no entanto, ao modo como normalmente se tem acesso visual às formas. Outra

característica da cartografia que reside na opção de representação de espaços extensos é a inviabilização da abordagem pormenorizada das formas.
As características supracitadas conduziram à produção de imagens eficazes, no quadro de um contexto de produção e recepção informados. Dado que as imagens resultantes não se assemelham ao que um observador poderá ver num qualquer ponto dos espaços representados, necessitando sempre de descodificar a imagem, alguns recursos foram desenvolvidos para aproximar esta do modo regular de visão. Referimo-nos a representações de formas próximas do modo como um observador lhes poderá ter acesso. Ainda que as formas não correspondam em termos de escala aos espaços representados, ou não apresentem uma perspectiva correcta a partir do ponto de vista seleccionado, como na imagem 98, apresentam uma aproximação valiosa a uma visão regular de espaços e formas. Explorando estas potencialidades, foi desenvolvido um tipo de representação de espaços que concilia as vantagens e necessidades da vista superior, com o modo regular de visão. Referimo-nos às vistas litorais **4**, a cujo desenvolvimento os portugueses contribuíram igualmente, para uso específico no auxílio à navegação.

As vistas litorais associam a bidimensionalização de espaços, ou seja, a representação em projecção vertical dos limites, como se vistos por cima, com a representação tridimensional dos mesmos, no desenho das vistas perpendiculares à costa. Este modelo de representações fornece assim indicação precisa no que toca à determinação dos espaços em referências que lhes são exteriores, bem como uma aproximação ao modo de percepção regular desses mesmos espaços nos aspectos considerados prioritários – conforme o desenho do Roteiro de D. João de Castro, imagem 99.
As vistas litorais, ao representarem espaços não visíveis em condições regulares por um observador, constituem antecedente de um tipo posterior de paisagem, o panorama. O seu desenvolvimento atentou à especificidade do olhar e à tentativa de o emular, em condições que objectivamente lhe seria impossível operar.

A *macrovisão* compreende a representação de espaços extensos mediante convenções gráficas que os permitam traduzir com um mínimo funcional de

inteligibilidade. A simplificação compositiva deste tipo de representações deriva das suas especificidades que não comportam a pormenorização de elementos em detrimento da definição óptima de espaços. A codificação das composições e a redução dos seus elementos constituintes a um número excessivamente reduzido, conduziram à adopção de vários processos de *normalização* dos seus termos.

4.3.3 - A mesovisão – articulação de formas e espaços na construção de uma imagem eficaz

A *mesovisão* é relativa a uma visão média de espaços e formas e às suas representações em idênticas circunstâncias. É na *mesovisão* que se situa o plano preferencial de representação, ainda que não exclusivo, da paisagem nos desenhos.

O desenho de paisagem constitui-se como apresentação verosímil de um plano médio ou regular de relação de um observador com um espaço e com as formas que o habitam e compõem. Com efeito, o conceito geral de paisagem não é relativo à representação isolada e descontextualizada de uma forma única, de igual modo que a tradução gráfica de um espaço extenso, que não possa ser visto em condições regulares, não tem lugar neste mesmo conceito.
A paisagem pressupõe a representação de um olhar médio, espaço perceptivo em que se consegue abarcar o pequeno e o grande e em que ambos estão interrelacionados. Para esta conjunção de interesses, são utilizados recursos da *microvisão*, como da *macrovisão*, em prol da eficácia das imagens. O desenho de paisagem tanto mais se aproxima da *microvisão* quanto maior o relevo de uma forma, e o inverso sucede relativamente à *mesovisão* na aproximação da forma ao contexto espacial e no limite, à sua dissolução neste.

As formas constituintes dos desenhos de paisagem são definidas de modo suficiente, de maneira a possuírem existência diferenciada para não se diluírem completamente no espaço global. Por este motivo é possível distinguir as formas e identificá-las, como é o caso paradigmático das árvores, forma de cobertura de espaços mais representada durante os séculos XVII, XVIII e XIX **5**. As árvores tanto desempenham a função de elemento de cobertura, em que

a sua definição é apenas suficiente para a sua identificação como tal, como num outro plano se individualizam e são pormenorizadas. Assim, em muitas composições distinguem-se não apenas umas das outras, como são caracterizadas de acordo com as particularidades da sua espécie – imagem 100. Igualmente outras formas são passíveis de serem diferenciadas e identificadas, como os arbustos, a vegetação filiforme ou as rochas que constituem os elementos de cobertura mais representados.

As formas isoladas ou em clara minoria em termos de quantidade no cômputo geral de formas, são também representadas de modo a serem perceptíveis e em muitos casos, perfeitamente pormenorizadas, como as casas isoladas, as povoações ou as pontes. A definição das formas do desenho de paisagem encontra os seus limites na tradução verosímil da percepção visual. A pormenorização não pode ser ultrapassar as características do espaço representado e as condições de visibilidade expectáveis [6].

Para a representação de formas com maior destaque recorre-se a soluções formais características da *microvisão*. À paisagem é reconhecida de resto, afinidade com tipos particulares de representação de formas isoladas, em que as naturezas mortas se constituem, sendo considerada superior a estas pela complexidade que encerra [7].

A *microvisão* pressupõe uma descontextualização das formas apresentadas, condicionando a apreensão destas pela simplificação compositiva. A redução de elementos de um desenho ao limite de apenas uma forma, isola nesta, a atenção e fruição de um observador. Neste limite, a categoria encontra-se nos antípodas do pretendido pela paisagem. Considere-se no entanto, a distinção de uma das formas de uma paisagem, seja pelo modo de construção, mais elaborado que o restante, pela posição que ocupa na composição, ou pela dimensão em relação aos outros elementos. Por esta via, a paisagem proporciona uma transição entre a apresentação de um olhar distendido sobre um espaço e as formas que o compõem e a valorização de um dos elementos face aos demais. Enquadram-se neste espaço intermédio as representações que apresentam uma forma predominante, normalmente figuras humanas, cumprindo a paisagem a função de fundo. Ainda que os desenhos de paisagem apresentem por vezes figuras humanas, estas não assumem no entanto protagonismo na composição, pelos motivos a seguir expostos.

A figura humana, sendo uma forma prioritária cuja pormenorização terá que ser suficiente para se distinguir do espaço, é colocada maioritariamente no primeiro plano. Deste modo, concilia-se a representação do espaço extenso com a pormenorização de uma forma que pela posição que ocupa, tem uma dimensão superior à que possuiria num plano posterior. Mesmo ocorrendo nestas circunstâncias, as figuras humanas possuem muitas vezes as dimensões apenas necessárias à sua identificação, sendo comum apresentarem dimensões em muito inferiores ao espaço representado nas paisagens – veja-se a imagem 90. Cumpre-se por este modo uma presença virtualmente obrigatória [8] que releva em primeira instância da relação estabelecida entre o homem e a natureza. O observador não vê apenas a natureza, como sucede nas representações em que a figura humana está ausente, como encontra inserido um seu igual no espaço representado. Deste modo, a figura humana desempenha uma tripla função nos desenhos de paisagem que notoriamente não protagoniza - eleva o desenho da simples representação de formas naturais a uma categoria artisticamente relevante [9], fornece uma situação pitoresca [10], e proporciona um termo expedito de comparação e contextualização dos espaços e formas representados.

Os espaços nos desenhos de paisagem, ainda que extensos, são apresentados do modo mais próximo possível ao proporcionado pela visão. Procura-se conciliar neste aspecto, a apresentação do maior espaço possível, com a sua melhor pormenorização. Por este motivo são utilizados processos de sugestão de profundidade, com especial ênfase para a sobreposição e representação de formas reconhecíveis. Organizando-se o espaço representado maioritariamente de frente [11], a sobreposição não pode deixar de ser um processo fundamental da estruturação do espaço, a que se adiciona a sua articulação em planos, sendo que estes são na maior parte dos desenhos, quatro. Caso o espaço se desenvolva diagonalmente em relação ao observador, tomando este um ponto de vista mais alto e/ou o espaço outra configuração, esta articulação não é tão viável nem perceptível.
Os espaços apresentados possuem convenientemente relevo médio e por vezes em acumulação o acidentado nos últimos planos. Deste modo, é

possível definir um espaço extenso que possibilite a representação de formas diferenciadas nos primeiros planos, através da criação de um percurso visual. Este percurso é claramente ascendente, desde as formas mais pormenorizadas nos primeiros planos e próximas do plano de base do observador, até aos últimos planos, mais altos que este – imagem 101. Vários elementos concorrem para a construção deste percurso visual, como a localização da zona mais escura no 1º plano, ou a organização e disposição da mancha gráfica no plano do suporte.

A localização da zona mais escura da composição no 1º plano, em especial disposto lateralmente na composição, ou ocupando também um espaço horizontal em baixo, é imagem de um recurso designado por *Repoussoir.* Este consiste na apresentação de uma forma com tonalidade diferenciada nas margens laterais da paisagem, direccionando o olhar do observador para o fundo da composição, tonalmente mais claro – imagem 102. Este efeito pressupõe a localização da fonte de luz não apenas num plano paralelo ao do observador, localizando-o também em profundidade.

Outros recursos, como a construção de terraços, foram elaborados para potenciar este efeito [12].

Todos estes aspectos acima referidos cooperam na construção óptima de espaços. Mesmo que estes sejam referentes a realidades não passíveis de serem apreendidas com o olhar em condições regulares, é criada uma ilusão de verosimilhança, como os panoramas, relativos a realidades espaciais em muito superiores à dimensão humana, apresentados como vistas regulares.

Conforme se viu anteriormente, a apreensão das extensões de territórios que fornecem modelos reais aos artistas é eminentemente visual, pelo que regra geral, as obras de paisagem constituem explorações e reconstruções de um ponto de vista humano, tanto ao nível da posição do observador relativamente ao espaço fruído, como das proporções das formas representadas, com padrões espaciais humanos.

As obras, ainda que não se relacionem directamente com um local ou elementos específicos, apoiam-se frequentemente na realidade, de modo a apresentar estes componentes de modo verosímil, tanto a nível formal, como cromático. Por este motivo, a organização regular do espaço natural não é

frequente, como o comprova a pouca quantidade de desenhos de paisagens simétricas. Os espaços mais representados correspondem a situações correntes na geografia europeia, como são contextos terrestres com rios. O mar quando representado, é-o de um ponto de vista principalmente terrestre, que corresponde de resto, à experiência normal de visão.

4.4 - Recursos gráficos utilizados

Ainda que variados recursos gráficos tenham sido abordados anteriormente, outros existem que requerem um tratamento diferenciado pelas especificidades que apresentam.

A organização predominante da mancha gráfica dos desenhos de paisagem sendo maioritariamente acumulada, permite por princípio concentrar e direccionar mais eficazmente a atenção do observador que uma organização dispersa. A tonalidade diferenciada da mancha gráfica regista um desenvolvimento deste mesmo princípio, ao distinguir os elementos da composição através de uma caracterização da mancha gráfica, antes ainda de o ser pela forma. Na presença de uma mancha gráfica homogénea, o direccionamento do olhar do observador pelos elementos constituintes da composição, terá que apelar a outro processos, menos elementares. Estes dois recursos proporcionam assim, um condicionamento primário na identificação de uma zona prioritária na composição, bem como uma distinção dos seus elementos constituintes. Por esta via, mesmo que as formas não sejam identificadas, o olhar do observador já se encontra de algum modo condicionado pelo autor do desenho.

A disposição predominante da mancha gráfica, que maioritariamente é diagonal descendente [13], coincide com o sentido de leitura de textos e com a experiência visual cultural de um observador.

Para a construção formal verosímil do desenho de paisagem, a linha foi um meio inestimável no desenvolvimento das várias soluções formais. Como meio de construção de formas, a linha apresenta vantagens inegáveis como a rapidez de execução e a pormenorização, a primeira em relação ao ponto e a segunda relativamente à mancha. Mesmo a construção de manchas apela muitas vezes à disposição paralela de linhas, formando malhas. Desenhada a

estrutura da forma através da linha, é introduzida a mancha, mais frequentemente através de tintas, mas também mediante materiais secos, como a grafite ou pasteis. Por este processo, assegura-se uma construção segura e rápida das formas e o seu preenchimento expedito.

Com o desenvolvimento da paisagem e a evolução dos paradigmas estéticos, a pormenorização de formas perdeu ascendente em favor da expressão, que particularmente no século XIX encontrou o seu meio dilecto na mancha – imagem 103. Compreende-se por este motivo, a dimensão crescente da dimensão da mancha gráfica no suporte, assim como o preenchimento integral como a segunda disposição da mancha gráfica adoptada, o alargamento dos planos espaciais no século XVIII, bem como a presença de sombras difusas no século XIX **14**, ao contrário das épocas precedentes. A fonte de luz maioritária, à esquerda da composição, foi perdendo terreno em favor de outras localizações, incluindo as indeterminadas, ou cuja fonte de luz é heterogénea a que a representação de nuvens, especialmente no século XIX não é estranha.

Assim, ainda que o desenho de paisagem nos séculos XVII, XVIII e XIX seja maioritariamente monocromático, verifica-se a preferência crescente da cor como meio de expressão e representação. Esta preferência é expressão visível da orientação da prática artística sobre a questão polémica que no período em estudo se verificou entre o desenho monocromático e a utilização da cor neste **15**. Neste sentido, a utilização da cor no desenho era por muitos artistas considerado como contrário aos princípios que deveriam orientar esta arte **16**.

No desenvolvimento do desenho de paisagem foi assumida a utilização crescente da cor como meio de proporcionar mais verosimilhança às composições.

1 -"Quando se quer desenhar uma paisagem segundo a natureza, deve-se evitar a colocação do ponto de vista muito elevado, o que é menos agradável que quando se encontra à altura do olho do desenhador [...] LECARPENTIER, C. -J. –F. Op. Cit. 25

2 - SCHAMA, Simon Op. Cit. (424, 425)

3 - Salvo casos específicos de representações de que as anamorfoses são paradigmáticas mas que não têm nos desenhos de paisagem expressão importante.

4 - DAVEAU, Suzanne – *Lugares e regiões em mapas antigos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997

5 - LECARPENTIER, C. -J. –F. Op. Cit. Nesta obra, o autor aconselha a representação de paisagens na natureza de manhã ou à tarde, períodos em que a luz do sol não é muito forte e não projecta sombras definidas.

6 - GOETHE Op. Cit. 97

7 - A complexidade das formas envolvidas na representação da paisagem associadas à sua valorização como temas elevados "Aquele que pinta excelentes paisagens è superior àquele que pinta apenas frutos, flores ou conchas..." André Felibien 1619-1695 – Prefácio de Sete conferências 1667 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 112

8 - Conforme constatado na análise pormenorizada levada a efeito, as paisagens sem qualquer figura humana são raras no período em estudo, particularmente nos dois primeiros séculos.

9 - O Abbé Jean Baptiste du Bois 1670-1742,em *Reflexões críticas sobre poesia e pintura* de 1719, considera obrigatória a inserção de figuras em paisagens. A escolha criteriosa e elevada dos temas e formas a representar é para este autor, mais importante que a própria obra final. HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 397

10 - William Henry Pine 1769-1843 em *Etchings of rustic figures.* Londres, 1815, apresenta exemplos de formas para embelezar as paisagens e torná-las mais pitorescas, entre a quais as mais valorizadas são as figuras. HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 1100

11 - Gina Crandell considera ter sido Claude Lorrain o introdutor deste tipo de organização espacial, em CRANDELL, Gina Op Cit. A nossa investigação conclui no entanto que este tipo de disposição já se encontra em desenhos de paisagem muito anteriores a este autor.

12 - Roger de Piles - *Cours de peinture par principes* in STEFANI, Chiara Op. Cit. 60

13 - Em CRANDELL, Gina Op. Cit., é indicada a introdução da disposição diagonal na paisagem a partir do século XVII, que corroboramos.

14 - Sendo a bibliografia coeva do período em estudo extensa, no que toca à representação de árvores, optámos por apontar dois exemplos significativos: LECARPENTIER, C. -J. –F. Op. Cit. e GIRARDIN, René Louis de Op. Cit.

15 - A querela em França sobre o dessin e coleur, nos últimos 40 anos do século XVII, reedita de algum modo as discussões que no século XVI em Itália se haviam tido sobre os mesmos elementos da expressão plástica.

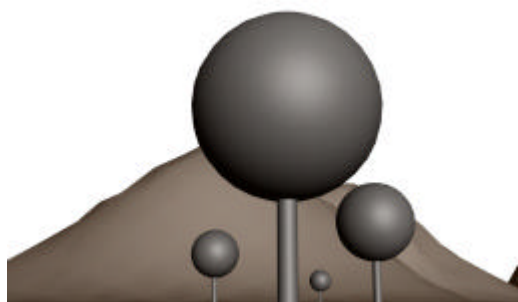
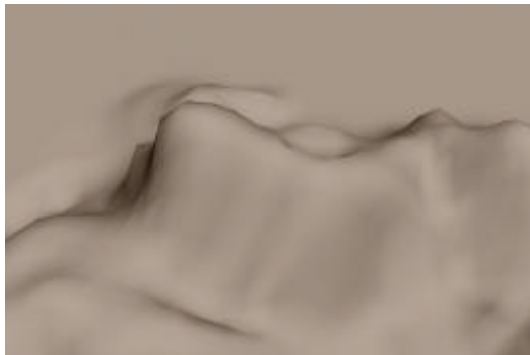
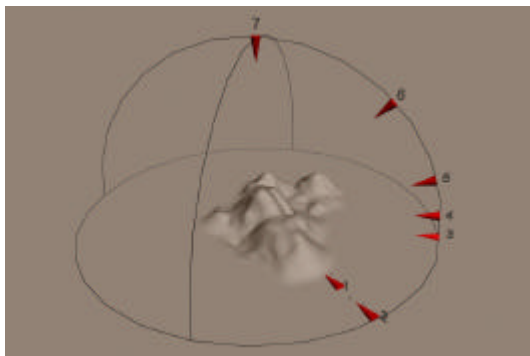
16 - "...o desenho consiste em duas partes; uma que é intelectual e a outra prática. [...] Nesta última, a parte prática do desenho que com a ajuda de um lápis dá forma e proporção e que imita todas as coisas visíveis, podemos acrescentar que o desenho imita tudo o que é real enquanto a cor apenas representa aquilo que é acidental." Charles le Brun 1619-1690 – Pensamentos sobre o discurso de M. Blanchard sobre os méritos da cor 1672 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit 183 Veja-se ainda a defesa por parte de Diderot da cor e do desenho por parte de Goethe in GOETHE Op. Cit.

8 posições e orientações dos pontos de vista

Imagem 91 – Sete pontos de vista diferentes sobre um modelo e sua posição e orientação no espaço

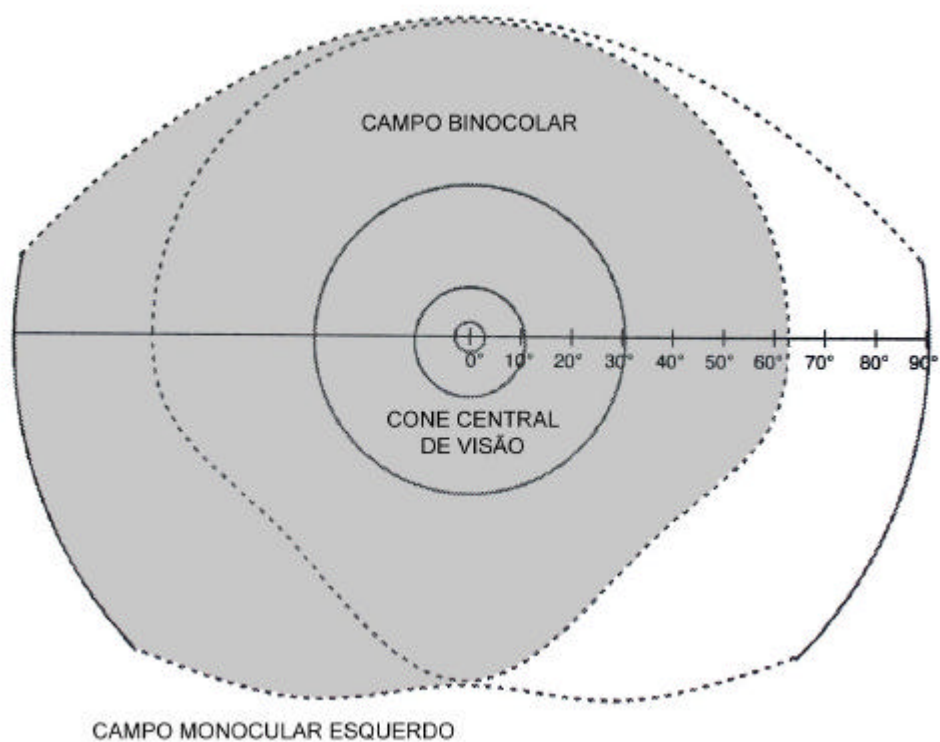



Imagem 92 Campo visual mostrando os limites da visão monocular e binocular – Adaptado de SOLSO, Robert L. – *Cognition and the visual Arts.* Cambridge, The MIT Press, 1994 23

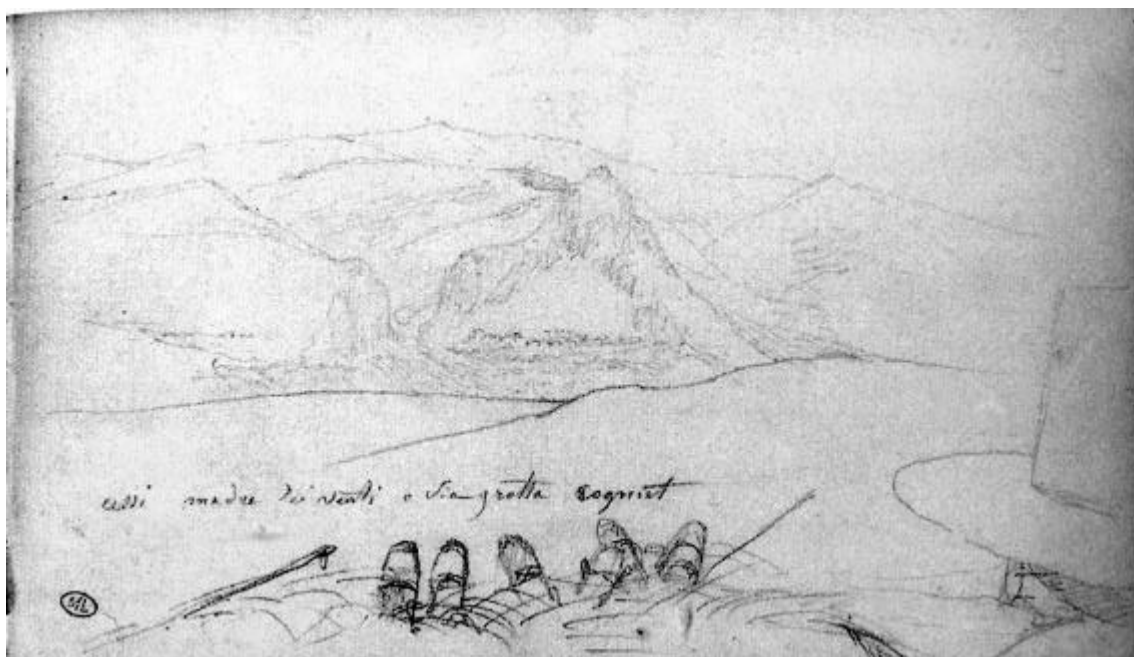



Imagem 93 Achille Etna Michallon – *Perto de Cesi*. Pena sobre papel, Itália, Louvre, 1821

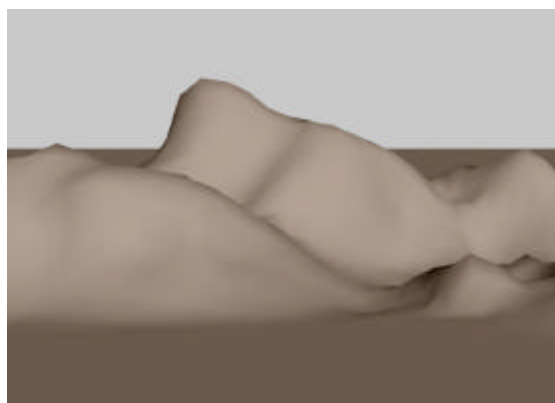
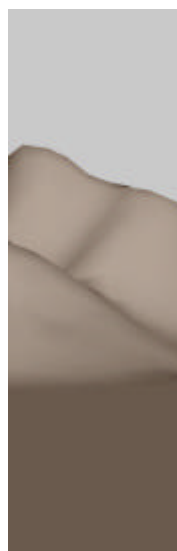
1

2

3 4

Imagem 94 - Diferentes enquadramentos de uma mesma imagem

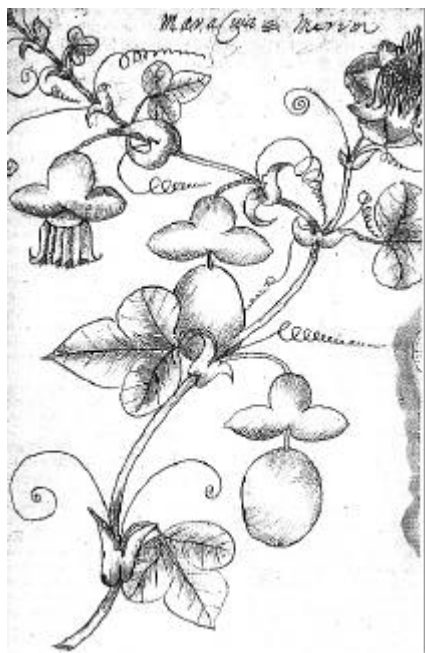



Imagem 95 Maracujá, gravura de Frei Cristóvão de Lisboa - *História dos animais e árvores do Maranhão*, c. 1627

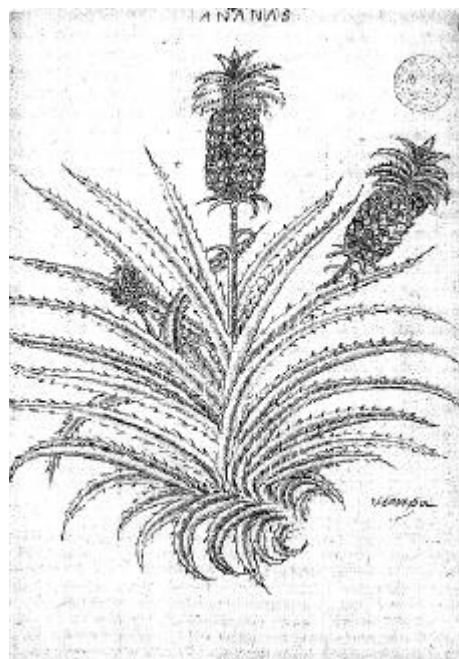



Imagem 96 Ananás, gravura de Frei Cristóvão de Lisboa - *História dos animais e árvores do Maranhão*, c. 1627

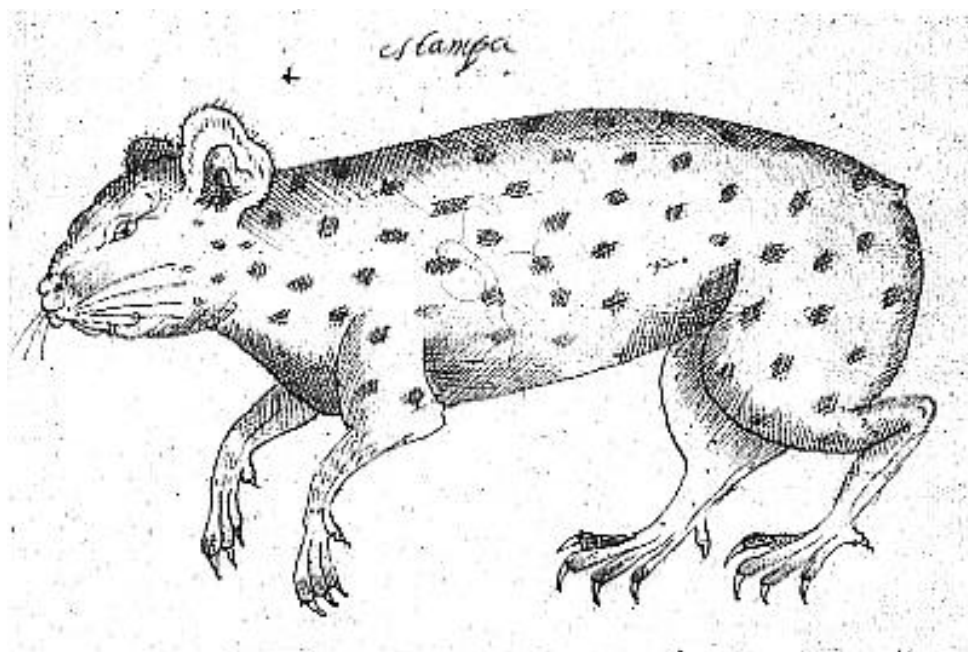



Imagem 97 Paca, gravura de Frei Cristóvão de Lisboa - *História dos animais e árvores do Maranhão*, c. 1627

Imagem 98 Pedro Barreto de Resende – *Malaca*. Pena e aguarela sobre papel, Portugal - Índia, carta militar, 1635

Imagem 99 Pormenor de desenho do Roteiro de D. João de Castro – *Navios portugueses na baía de Massana, em África*. Tinta e aguarela sobre papel, Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1538

Imagem 100 Claude Lorrain - *Paisagem* . Pincel e pena sobre papel, Itália, Tate Gallery, 1645-50
É possível identificar no 1º plano, um carvalho, com as suas folhas e tronco característicos.

Imagem 101 Thomas Stothard – *Hafod*. Grafite sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1810
È notório o estabelecimento de um percurso visual ascendente neste desenho.

Imagem 102 Alexander Cozens - *Um lago com colinas e edifícios*. Pincel e tinta sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, 1717-86

A fonte luminosa situa-se entre os primeiros planos e os últimos, ficando as formas mais próximas em contraluz e as ultimas iluminadas

Imagem 103 Turner - O castelo de Diepe visto da praia. Pincel e aguarela sobre papel, Inglaterra, Tate Gallery, cerca de 1845

CONCLUSÃO

No período compreendido entre os séculos XVII, XVIII e XIX, o desenho de paisagem desenvolveu-se de modo sustentado na Europa, como até então não tinha sucedido e como posteriormente e até à actualidade não se verificou. Se nos séculos precedentes tinha sido iniciado um percurso particular, nomeadamente no desenvolvimento de recursos técnicos e conceptuais, foi durante este período que se consubstancializou um corpo independente e específico relativamente a outras expressões. Para apurar as especificidades do desenho no corpo geral da paisagem, dois planos devem ser considerados: o seu enquadramento funcional e as suas características formais.

O enquadramento funcional é relativo aos desempenhos que ao desenho são atribuídos no contexto da execução da paisagem. Neste sentido são abordadas duas funções do desenho: o registo de formas e a estrutura processual da paisagem.

As características formais relevam da análise da constituição dos desenhos de paisagem como exploração particular de conteúdos.

O registo de formas na paisagem

A representação da natureza assume uma importância crescente, durante o século XVII e nos séculos que lhe sucederam, como registo de espaços e formas e constituição de modelos da paisagem. Para estes fins, o desenho é adoptado como técnica de representação por excelência da natureza *na natureza*. Por meio dos materiais, dos suportes e das técnicas que foram desenvolvidos para os explorar, esta expressão permite uma facilidade de deslocamento e trabalho em condições precárias que outras técnicas não admitem. Com efeito, é na relação directa com a natureza que o desenho assume um carácter único no período em apreço. Apenas a partir do fim do século XVIII se começa a verificar o recurso a materiais e suportes característicos da pintura com o propósito de representação da natureza [1], evoluindo posteriormente para a técnica emergente da fotografia [2].

O desenho forneceu os modelos formais iniciais que esta e as outras expressões utilizaram, radicando-se como estrutura matricial do corpo da

paisagem. Tal ocorre necessariamente a um nível específico, o da representação de locais e formas particulares, independentemente dos fins que a estas formas sejam destinados. Os desenhos de oliveiras que os artistas do norte da Europa realizam em Itália, fornecem modelos para outros contextos geográficos e climáticos em que tal espécie não exista. O mesmo sucede relativamente à orografia. Desenhada em locais particulares e considerada como modelo paradigmático de espaço, dissemina-se por outros contextos espaciais. Por este motivo é possível encontrar representações de formas e espaços que não correspondem aos dos locais em que são realizados **3**. Qualquer que seja o modo de execução das obras finalizadas, é ao desenho que cabe o registo inicial das formas reais envolvidas, ainda que estas venham a sofrer alterações.

O desenho como meio de representação de paisagens nos espaços reais é reconhecido tanto na literatura coeva especializada **4**, como pode ser verificado em representações do acto – imagens 104 e 105. A imagem 106 é particularmente interessante na abordagem deste aspecto. Representando um pintor de paisagens, este mostra-se no espaço natural com material de desenho. É na função de registo de formas que se verifica a relação primeira do desenho com as outras expressões que exploraram a paisagem. Não se trata de uma relação com uma hierarquia rigidamente definida, que tem noutras expressões o seu fim maior e centro difusor de modelos **5**. O desenho é tão simplesmente etapa natural de um processo, podendo em acumulação constituir-se como termo, conforme adiante se expõe.

O desenho como estrutura processual

O desenho por via das suas características técnicas, desempenha num outro nível uma função importante para o desenvolvimento da paisagem. Referimo-nos ao processo de composição que tem na estruturação e alteração de imagens seus fundamentos.

Posteriormente à recolha de imagens em locais específicos é ao desenho que cabe o desenvolvimento das etapas iniciais da estruturação e alteração destes registos **6**. Assim, estudos preparatórios, modelos, *modellos*, bem como

reproduções de obras finalizadas são executados comummente através de recursos gráficos.
Se antes do século XVII se verifica a utilização de materiais do desenho na preparação de obras concretizadas em outras técnicas, a partir desta altura o seu uso é potenciado pelos desenvolvimentos técnicos verificados. Os novos materiais como a grafite ou os pasteis proporcionam um trabalho mais expedito e com efeitos estéticos expressivos. Tão importantes são estes meios gráficos desenvolvidos e utilizados que se assumem como suficientes para a consideração do desenho como obra finalizada. A sua valorização é não apenas artística ou comercial, como também se verifica a nível técnico no desenvolvimento de meios que permitam a reprodução da sua expressão 7. Neste sentido, o desenho deixa de se constituir como etapa num processo que tem em outras instâncias a sua expressão final, assumindo-se igualmente como termo.

A autonomização do desenho de paisagem vai proporcionar a constituição de um processo tripartido que apela unicamente a esta expressão para a execução de obras. Os desenhos de paisagem, a partir do século XVII são sistematicamente construídos com recurso à representação nos locais; à estruturação e composição e à elaboração de obras finalizadas. Estas etapas podem ocorrer em acumulação, ou excluindo alguma(s) delas. O processo pode desenvolver-se num único suporte ou com recurso a vários – nas imagens 107, 108 e 109, podemos verificar as etapas de desenvolvimento de um desenho de paisagem a partir da sua estruturação e composição. Na aproximação ao século XIX, o processo de desenvolvimento dos desenhos de paisagem tende a simplificar-se, reduzindo-se a sua feitura a uma etapa, a representação da natureza.

Características formais do desenho de paisagem

O desenho de paisagem europeu dos séculos XVII, XVIII e XIX releva de uma relação eminentemente visual entre um observador e um espaço natural. Esta verifica-se não apenas no registo inicial de formas e espaços, como na própria construção e articulação de elementos para a constituição de uma obra final. A relação visual encontra-se presente em todos os estádios de produção dos

desenhos de paisagem, bem como na sua recepção. Por este motivo, as obras são desenvolvidas no sentido de proporcionarem imagens *plausíveis*, ou seja, susceptíveis de serem ou terem sido apreendidas pelo olhar de um observador.
As características formais do desenho de paisagem revelam ser a verosimilhança das produções um dos seus objectivos maiores, para cuja eficácia concorre a globalidade dos recursos gráficos. Eficácia no sentido dos desenhos proporcionarem os melhores meios de construção e apropriação de formas e espaços, como o demonstram as características gerais, no direccionamento do olhar do observador. Eficácia assegurada igualmente na construção de um espaço credível como se infere nas características intermédias e na definição das formas verificada nas características pormenorizadas. A articulação destes elementos constitui-se em modelos formais de que as características formais nesta investigação apontadas, são imagem visível.
A utilização dos suportes, materiais e técnicas são optimizados de modo a serem construídas articulações discursivas sobre bases aparentemente inquestionáveis [8]. Assim, ainda que da realidade não sejam representação, os desenhos de paisagem deste período mostram estarem todos os recursos à disposição do desenhador, orientados para a construção verosímil de um espaço e das formas que o constituem [9].

Ao observador é fornecida uma verosímil visão média nos desenhos de paisagem, que associa a pormenorização e distinção de formas à apresentação de espaços extensos. Através de uma articulação feliz e tantas vezes ardilosa, concilia-se o extremamente pequeno com o extremamente grande. Ainda que em condições regulares estes dois extremos se possam excluir mutuamente, nos desenhos de paisagem são organizados de modo a potenciar a eficácia das composições.

Nos séculos XVII, XVIII e XIX, a paisagem deixou de ser o fundo de uma acção para constituir-se como a própria acção, passando as figuras humanas quando presentes, a fazer parte do conjunto, em igualdade de circunstância com as outras formas. É de salientar a primazia do desenho na representação da paisagem sem figuras, relativamente a outras expressões. Mesmo que as

figuras humanas se encontrem representadas, encontram-se geralmente dissolvidas no espaço natural, em termos de dimensão e protagonismo das composições. O elemento mais importante dos desenhos de paisagem, apresenta-se assim como a própria *paisagem*, nas formas e espaços naturais.
Se durante o período em análise se assiste a um pendular interesse pela natureza, na sua representação e na sua idealização, verifica-se a sua adopção progressiva como referente privilegiado. Não se trata apenas da *visão natural* que Keneth Clark enuncia **10**, mas a assunção do corpo da paisagem na própria natureza, reconhecendo nesta os princípios da primeira. Configurando um ciclo completo de produção e recepção artísticos, o desenho de paisagem consiste não apenas modo de registo das formas naturais e na sua alteração, como no reconhecimento das formas e espaços naturais nos modelos antes elaborados no seu seio **11**.
Oscilando entre sistematizações tão mais globais quanto maior a difusão dos modelos da paisagem, ou em abordagens pessoais, verifica-se uma valorização crescente das características individuais e subjectivas do desenhador relativamente aos modelos gerais, particularmente no século XIX **12**.

Foi nosso intuito abordar os desenhos de paisagem nas suas especificidades, estabelecendo nestes o fundamento da análise e construindo um corpo crítico próprio. Assumindo os riscos das opções tomadas e conscientes da riqueza do universo abordado, não susceptível de ser reduzido na sua totalidade aos elementos apurados, estamos convictos da importância da análise efectuada, pelo método e pelos resultados obtidos.
Para uma definição mais profunda das relações estabelecidas entre o desenho de paisagem e as outras expressões que igualmente a abordaram, afigura-se conveniente uma investigação que confronte os dados relativos ao desenho com os das outras expressões.

1 - CAVINA, Anna Ottani Op. Cit.

2 - Mesmo a fotografia encontra-se relacionada nos seus primórdios com o desenho, sendo apresentada como o desenho das próprias formas sem o auxílio do lápis, conforme nota 24 desta dissertação, capítulo 7 Materiais, técnicas e suportes correntes.

3 - Veja-se David Rosand in HUNT, John Dixon (editor) Op. Cit.

4 - "O paisagista deve estudar e observar durante toda a sua vida; não deve nunca deixar escapar a ocasião de consultar a natureza: sempre com o carvão à mão, ele faz com que uma caminhada útil desencadeie o trabalho do dia. Deixe a sua paleta e o seu atelier, o sol a pôr-se chamando-o ao campo ou à margem das águas..." LECARPENTIER, C. -J. –F. Op. Cit. 22

"Suponho que, como deve ser, o pintor tenha sempre consigo um caderno de papel e um lápis. Assim sendo, ele deve desenhar pronta e ligeiramente o que vê de extraordinário [...]" Roger de Piles - *Cours de peinture par principes*, publicado por Charles-Antoine Jombert 122 in STEFANI, Chiara Op. Cit. 65

5 - Não se nos afigura correcto afirmar a primazia e prevalência da pintura sobre o desenho por via exclusiva da utilização de recursos do desenho com afinidades aos da pintura, como Chiara Stefani defende (STEFANI, Chiara op. Cit). As relações entre o desenho e a pintura são mais profundas e profícuas que estes aspectos relativamente secundários.

6 - Veja-se a descrição do processo de composição de uma paisagem preconizada por Francisco Pacheco no século XVII – nota 11 do capítulo O DESENHO DE PAISAGEM E A TÉCNICA DO DESENHO.

7 - GUICHARD, Charlotte Op. Cit. 50

8 - Os *borrões* de Alexander Cozens não subsistem isoladamente do processo que lhes sucede, de igual modo que não é possível encontrar um desenho de paisagem que apresente uma sequenciação dos seus elementos constituintes que não corresponda ao passível de ser observado.

9 - É paradigmático o testemunho de Friedrich Ramdohr , relacionando a beleza de uma pintura de paisagem com o facto de esta ser verosímil, valorizando neste sentido o desenho inacabado em relação a uma pintura finalizada: "Uma pintura de paisagem só pode ser considerada bela quando o observador tem a sensação de que já viu antes algo semelhante na natureza ou se acredita que algo semelhante poderia existir na natureza e que pudesse imediatamente reconhecer como um lugar real." Por este motivo, esboços rápidos são mais eficazes no suscitar da beleza por se relacionarem mais fielmente com a memória. "Imagens e memórias como as que falámos são despertas tão eficazmente e muitas vezes ainda mais, por esboços rápidos que por pinturas completamente realizadas. Um esboço dirige a mente para o que não está presente, o que lá está funciona apenas como auxílio. No caso de uma pintura, no entanto, a nossa atenção é dirigida principalmente á própria representação. Uma pintura é demasiado acabada para nos oferecer a oportunidade desta actividade." Friedrich Ramdohr 1752-1822 – *Charis, oder ueber das Schönheit in den Nachbilden Künsten.* Leipzig 1793 in HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) Op. Cit. 862, 864

10 - CAPÍTULO 5 – A VISÃO NATURAL de CLARK, Kenneth, ALMEIDA, Luísa Maria Rijo de (tradução) Op. Cit.

11 - Para esta situação muito contribuíram as obras destinadas ao ensino do desenho de paisagem. Ver HUBERT Op. Cit e GUICHARD, Charlotte Op. Cit.

12 - HUTTER, Heribert Op. Cit.

Imagem 104 Domingos Schiopetta - *Vista de Sintra*. Grafite e aguada cinza sobre papel, Portugal, Museu Nacional de Arte Antiga, século XVIII

Imagem 105 Claude Lorrain – *Desenhador*. Grafite e pincel sobre papel, Itália, Tate Gallery, 1635

Imagem 106 Anton Graff – *Der Landschaftsmaler Carl Anton Graff*. Óleo sobre tela, Alemanha, National Gallery of Oslo, 1809

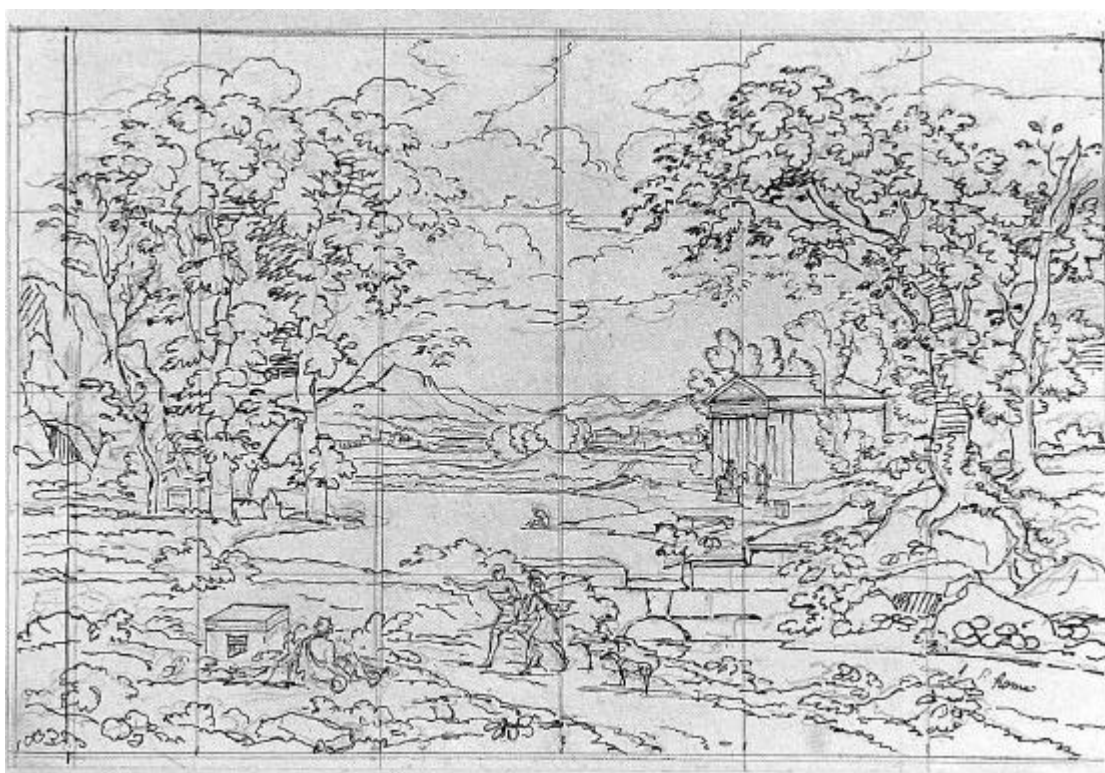



Imagem 107 Johann Christian Reinhart - *Paisagem heróica*. Grafite e pena sobre papel, Alemanha, Kupferstich-Kabinett Dresden, anterior a 1818

Imagem 108 Johann Christian Reinhart - *Paisagem heróica*. Pena e pincel com aguada sobre papel, Alemanha, Städelsches Kunstinstitut, 1818

Imagem 109 Johann Christian Reinhart - *Paisagem heróica*. Pena e pincel com aguada sobre papel, Alemanha, Städelsches Kunstinstitut, 1825

ÍNDICE DE IMAGENS

ÍNDICE REMISSIVO

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALBERTI, L. BATTISTA. *Da Pintura.* Campinas, Unicamp, 1992

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O Plano de imagem*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1996. ISBN 927-37-0407-2

ASSUNÇÃO, Tomás Lino da - *Em Espanha, arte e paisagem*. Lisboa, Typ. O Dia, 1896

AURÉLIO, Diogo Pires de – *A vontade de sistema.* Lisboa, Edições Cosmos, 1998

BARDIN, Laurence – *Análise de conteúdo*. Lisboa, Edições 70, 1977. ISBN 972-44-0898-1

BARRENTO, João (selecção, tradução e notas) – *O cardo e a rosa, poesia do barroco alemão*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002. ISBN 972-37-0718-7

BAXANDALL, Mchael – *Giotto and the orators.* Oxford, Oxford University Press, Oxford Warburg Studies, 1971

BENJAMIN, Walter – *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Paris, Ed. Flammarion, 1986

BENJAMIN, Walter – *L'œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction.* Paris, Œuvres Choisies, 1959

BERENSON, Bernard – *Esthétique et Histoire des Arts Visuels.* Paris, Albin Michel, 1953

BERQUE, Augustin – *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse.* Paris, Hazan, 1995

BIBERSTEIN, Michael; ALEGRIA, José; GUSMÃO, Ana - *Acerca de Vernet, da paisagem, do sublime e do belo, e qual a relevância que podem ainda ter na arte contemporânea* (Catálogo de exposição no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa). Lisboa, B & B Publicações, 1991

BIBLIOTECA Pública Municipal do Porto – *A Pintura do Mundo. Geografia portuguesa e cartografia dos séculos XVI a XVIII*. Porto, Catálogo da exposição, 1992

BOUBLI, Lizzie – *L'âtelier du dessin italien à la Renaissance*. Paris, CNRS Editions, 2003. ISBN 2-271-06112-1

BOURASSA, Steven C. – *The aesthetics of landscape*. Londres, Belhaven Press, 1991

BURKHARDT, Jacob - *La civilisation de la Renaissance en Italie*. Le Livre de Poche, 1966.

CAETANO, Joaquim Oliveira (coordenação) – *Gravura e Conhecimento do Mundo*. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1998. ISBN 972-565-256-8

CARDIM, Fernão – *Tratados da Terra e gente do Brasil*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997

CARDOSO, Arnaldo Pinto – *Presépio Barroco Português.* Lisboa, Bertrand Editora, 2003

CARERI, Francesco – *Walkscapes, El andar como pratica estética*. Barcelona, Editora Gustavo Gilli, S.A. 2002. ISBN84-252-1841-1

CARVALHO, Ayres de – *Catálogo da colecção de desenhos.* Lisboa, Presidência do conselho de ministros - Secretaria de estado da Cultura- Direcção geral para a cultura. 1977

CASTRO, Machado de - *Discurso sobre as Utilidades do Desenho.* Lisboa, António Rodrigues Galhardo, 1788

CAUQUELIN, Anne – *L'invention du paysage*. Paris, Plon, 1989

CELLINI, Benvenuto - *Tratados de orfebreria, escultura, dibujo y arquitectura.* Madrid, Ediciones AKAL, S.A. 1989. ISBN 84-7600-392-7

CENNINI, Cennino – *El Libro del Arte*. Madrid, Ediciones AKAL, S.A. 1988. ISBN 84-7-600-284-X

COOMBES, Allen J. – *ARBRES*. BORDAS, 1993. ISBN 2-04-760018-9

CORTESÃO, Jaime – *A política de sigilo nos Descobrimentos.* Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997

DAGOGNET, François (direcção) – *Mort du Paysage?* Seyssel, Champ Vallon, 1982

DAMISCH, Hubert - *L'Origine de la perspective*. Flammarion, 1987.

DAMISCH, Hubert - *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Seuil, 1972.

DAVEAU, Suzanne – *Lugares e regiões em mapas antigos*. Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997. ISBN 972-8325-25-8

Diccionario de Bellas Artes, Libreria Navarro, 1944.

Dicionário da Pintura Universal. Estúdios Cor 1964.

DONDIS, D. A. - *La sintaxis de la imagen*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 2000. ISBN 84-252-0609-X

DORMENT, Richard (organização) – *Whistler*. Paris, Musee d'Orsay, 1995 Catálogo de exposição

Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti. Roma, 1935.

ECO, Umberto – *Arte e beleza na estética medieval*. Lisboa, Ed. Presença, 1989.

FEMMEL G. – *Disegni di Goethe in Itália*. Veneza, 1977.

FERRÃO, José E. Mendes – *L'Aventure des Plantes et les Découvertes Portugaises*. Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical 1998. ISBN 2-87093-1090-3

FERRO, José Paulo; QUEIROZ, João; CALDAS, Laura Castro; SINTRA, Paulo - *Paisagem* (Catálogo de exposição). Ponta Delgada, Galeria Fonseca Macedo, 2001.

FONSECA, Luís Adão da – *Os descobrimentos e a formação do oceano atlântico século XIV- século XVI.* Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.

GAVAZZA, E. – *Disegno genovese dal XVI al XVIII secolo*. Roma, 1980.

GIRARDIN, René-Louis de – *De la composition des paysages*. Seyssel, Champ Vallon, 1992.

GOETHE, Johann Wolfgang; Barrento, João (tradução) – *O jogo das nuvens*. Lisboa, Assírio e Alvim, 2003. ISBN 972-37-0785-3

GODFREY, Tony - *Drawing Today*. Oxford, Phaidon, 1990.

GOLDSTEIN, Nathan - *The Art of Responsive Drawing*. New Jersey, Prentice-Hall, 1992.

GOMEZ, Andres Galera – *La Ilustración Española y el Conocimiento del Nuevo Mundo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Centro de Estúdios Históricos, 1998. ISBN 84-00-06885-8

GOMBRICH, Ernst -*Art and Illusion*. Londres, Phaidon Press,1996. ISBN 071481756-2

GOMBRICH, Ernst - *História da Arte.* Rio de Janeiro, Guanabara-Koogan, 1993.

GONÇALVES, Flávio - *A Inquisição Portuguesa e a Arte Condenada Pela Contra-Reforma,* in História da Arte (Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda) (1990)

GUICHARD, Charlotte – *Les «Livres à dessiner» à l'usage des amateurs à Paris au XVIIIe siécle.* « Revue de l'art – Le dessin ». Paris, Centre National de la recherche scientifique. ISSN 0035-1236, nº 143 (2004)

HALL, James (editor) Dictionary of subjects & symbols in art. Londres, John Murray ltd, 1991.

HARLAN, Calvin - Vision *and Invention – an Introduction to Art Fundamentals*. New Jersey, Prentice-Hall,1986.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul e GAIGER, Jason (editores) – *Art in Theory 1648-1815*. Oxford, Blackwell Publishers, ltd, 2000. ISBN 0-631-20063-0

HENRIQUES, Cidália Maria da Cruz - *O ensino do desenho em Portugal no século XIX uma planificação de execução problemática*. Porto [Texto policopiado] Tese mestr. Univ. Portucalense Infante D. Henrique, 1999.

HOCKNEY, David – *Secret Knowledge*. Londres, Thames and Hudson, 2001.

HOLANDA, Francisco de - *Da Ciência do Desenho.* Horizonte, 1985.

HOLANDA, Francisco de - *Da Pintura Antiga*. Horizonte, 1984.

HOLANDA, Francisco de - *Do Tirar Polo Natural*. Horizonte, 1984.

HONOUR, Hugh e FLEMING, John – *Histoire Mondiale de l'Art.* Bordas, 1988.

HUBERT *O mestre do desenho – Novo curso elementar de estudos de paisagem por Hubert posto em linguagem por J. I. Roquete*. Aillaud-Monrocq, Paris, 1851

HUNT, John Dixon (editor) – *The Pastoral Landscape*. Washington, National Gallery of art, 1992. ISBN 089468-181-8

IVINS JR, W.M. – *Imagen impresa y conocimiento; Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, S.A. Colección Comunicación Visual. 1975.

JANSON, H. W. – *História da Arte.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

JELLICOE, Geoffrey e Susan – *The Landscape of Man*. Londres, Thames and Hudson, 1996.

KEMP, Martin – *Visualizations, the nature book of art and science.* Oxford, Oxford University Press, 2000 ISBN 0-19-856476-7

KEMP, Martin -*The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat.* Yale University, 1990.

KOYRE, Alexandre – *Do mundo fechado ao universo infinito*. Lisboa, Gradiva, 1986

LAIRESSE, Gerardo - *Príncipios do desenho tirados do grande livro dos pintores ou da arte da pintura*. Lisboa: Typ. Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego 1801

Lello & Irmão (editores) - *Dicionário ilustrado da língua portuguesa*. Porto, 1980.

LESSARD - HÉBERT, Michelle; BOUTIN, Gérald – *Investigação qualitativa – Fundamentos e práticas*. Lisboa, Instituto Piaget, 1990 ISBN 972-9295-75-1

LÉVÊQUE, Jean – Jacques – *L' Univers d' Hubert Robert.* Paris, Henri Screpel, Les Carnets de Dessins, 1979.

LEVY, Carlos Roberto Maciel - *Iconografia e paisagem*. Rio de Janeiro, Ed.Pinakotheke, 1994. ISBN: 85-7191-007-3

LHOTE, André – *Traites du paysage et de la figure*. Paris, Editeur Bernard Grasset, 1958.

LOMAZZO. *Trattato dell'arte pittura*. Milão, Ciardi, 1974.

MALDINEY, Henry - *Espace, Regard, Parole*. Paris, Seuil, 1973

MARCUSE, Herbert - *A Dimensão Estética*. Lisboa, Edições 70, 1981.

MARQUES, António Pedro Ferreira – *DESENHO: Apontamentos para os alunos do mestrado em desenho da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa*. Lisboa, FBAUL, 2003.

MARTINEAU, Jane e ROBINSON, Andrew – *The Glory of Venice, art in the eighteenth century.* Royal Academy of Arts, Londres, 1994. ISBN 0-300-06185-4 Catálogo de exposição.

MOLES, Abraham e ROHMER; Elizabeth – *Psychologie de l'espace.* Paris, Casterman, 1992.

MOLINA, JUAN JOSÉ GÓMEZ (Coordenação) - *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid. Cátedra, 1999.

MONTAIGNE, Michel de – *Ensaios.* Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

MOSSI, Alberto Facundo - *El Dibujo. Enseñanza Aprendizage*. Valência, Universitad Politècnica de València. Servicio de Publicaciones, 1999.

MOTA, Teodoro da - *Compêndio de Desenho linear para uso dos alumnos dos Lyceus Nacionaes / por Theodoro da Motta* .- Lisboa, Imp. Nac., 1868.

OPPÉ, Paul - *Alexander and John Robert Cozens*. Londres, 1952.

PANOFSKY, Erwin - Idea. *Contribuition à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris. Gallimard, 1989.

PANOFSKY, Erwin - *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1993.

PANOFSKY, Erwin - *Estudos de Iconologia.* Lisboa, Editorial Estampa, 1986.

PANOFSKY, Erwin – *O significado nas artes visuais*. Lisboa, Editorial Presença, 1989.

PANOFSKY, Erwin - *Renascimento e renascimentos na arte ocidental.* Lisboa, Editorial Presença, 1981.

PEARSALL Derek e SALTER, Elizabeth – *Landscapes and seasons of the medieval world.* Londres, Paul Elek London, 1973.

PELLETIER, Monique (editora) – *Geographie du monde au moyen age et à la renaissance*. Paris, Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1989. ISBN 27 355 01809

PENIM, Lígia - *O ponto e a linha nas rotas do olhar : atlas e compêndios de desenho liceal (1868-1935)* Lisboa, EDUCA, 2003. ISBN 972-8036-60-4

PEREIRA, Paulo (direcção) – *História da arte portuguesa*. Lisboa, Temas e debates, 1995

PEVSNER, Nikolaus - *Las Academias de Arte: Pasado e Presente*. Cátedra, 1982

PILES, Roger de - *Abrégé de la vie des peintres. Cours de peinture par principes*. Paris, Ch. de Sercy, 1699.

PORTUGAL. Casa Pia de Lisboa - *Do ensino do desenho na real Casa Pia de Lisboa*. Lisboa: Lallemant Fréres, 1873

PORTUGAL. Secretaria de Estado da Cultura; FRANÇA. Embaixada (Portugal) - *O rosto da paisagem Figures et paysages, pintura francesa do séc. XIX nas colecções do Museu de Belas-Artes de Nantes.* Lisboa, Galeria Almada Negreiros, 1992

RAMIREZ, Juan António – *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A. 1981 ISBN 84-376-0084-7

RANDLES; W.G.L.- *Da terra plana ao globo terrestre*. Lisboa: Gradiva, 1990

REWALD, Sabine – *August Heinrich: poet of Loschwitz cemetery.* "Master Drawings". Nova Iorque Vol. XXXIX nº 2 (2001)

ROUSSEAU, Jean Jacques -*Emílio.* P.E.A., 1990.

SALDANHA, Nuno - *A vida de José do Egipto de André Gonçalves icoconografia, natureza e ideal clássico de paisagem* Lisboa, Sep. Bol. Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa [s.n], 1989

SALDANHA, Nuno (comissáro geral) – *Jean Pillement e o paisagismo em Portugal no século XVIII*. Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa, 1996 Catálogo de exposição. ISBN 972-8253-044

SALGUEIRO, Teresa Barata - *A paisagem urbana no contexto da produção e representação do espaço*. Lisboa: Apresentado a provas de agregação, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 1993

SANCHEZ, Alfonso Perez - *Historia del Dibujo en España. De la Edad Media a Goya.* Catedra, 1986.

SARAIVA, José Hermano (direcção) – *História de Portugal*. Lisboa, Publicações Alfa, 1983

SAXL, Fritz – *La vida e las imagenes, (estudios iconográficos sobre el arte occidental).* Madrid, Alianza Editorial, 1989

SCHAMA, Simon – *Landscape and Memory.* Londres, Fontana Press 1995

SCHAPIRO, Meyer - *Style, artiste et société.* Gallimard, 1982.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm - *Philosophie de l'art*. Darmstadt, 1976.

SCHOPENHAUER, Arthur - *O Mundo como Vontade e como Representação*. Porto, Rés-Editora, 1987.

SENDIM, Maurício José do Carmo - *Tratado elementar de desenho e pintura / por Maurício Jozé Sendim*. Lisboa, C.A. da Silva Carvalho, 1840

SERRÃO, João Albino de Figueiredo Soares; LEITÃO, C. A. Marques - *Noções de desenho para uso das escolas*.- Lisboa: A. Ferreira Machado, 1884

SILVA, Augusto Santos e PINTO, José Madureira (organizadores) – *Metodologia das ciências sociais*. Porto, Edições Afrontamento, 1986

SILVA, Roberto Ferreira da - *Elementos de desenho e pintura com regras gerais de perspectiva.*- Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 2ª ed. cor. e emend. 1841

SILVEIRA, Maria de Aires – *João Cristino da Silva 1829-1877*. Lisboa, Museu do Chiado, Instituto Português de Museus, 2000 Catálogo de exposição

SMITH, Edward Lucie, *Dicionário de termos de Arte.* Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990

SOBRAL, Luís de Moura – *Pintura e poesia na Época Barroca.* Lisboa, Editorial estampa Lda. 1994 ISBN 972-33-0941-6

SOLSO, Robert L. – *Cognition and the visual Arts.* Cambridge, The MIT Press, 1994

SANDER, Jochen (direcção) – *Städels Sammlung im Städel Gemälde*. Frankfurt, Städelsches Kunstinstituts Frankfurt am Main, 1991 Catálogo de exposição

STEER, John e WHITE, Antony – *Atlas de l'art occidental*. Citadelles & Mazenod, 1995 ISBN 2-85088-132-5

SUMMERS, David – *Real spaces.* Nova Iorque, Phaidon Press, 2003 ISBN 0-7148-4244-3

TOMAN, Jan; HISEk, Kvetoslav; KNOTKOVA, Libuse; KNOTEK Jaromir e POLAK, Jiri – *A field guide in colour to Plants and Animals*. Leicester, Bookmart ltd, 2000 ISBN 1-85605-437-3

TURNER, Jane (editora) – *The dictionary of art.* Macmillan Publishers ltd, 1996 ISBN 1-8844446-00-0

VÁRIOS - *Dezenho sem mestre: folha artistica escolar e das familias*. Lisboa: Lithographia Castro, 1898-1899 . Quinzenal

VASARI, Giorgio - *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 1550-1568. Paris. Berger-Levrault, 1983.

VELOSO, José Mariano da Conceição - *Principios do desenho tirados do Grande livro dos pintores ou da arte da pintura de Gerardo Lairesse*. Lisboa: [s.n.], 1801

VENTURI, Lionello - *História da Crítica de Arte.* Lisboa. Edições 70, 1998.

VINCI, Leonardo da – *On painting.* E. U. A. Yale University Press, 2001

WATRONS, James – *The craft of old master drawings.* The University of Winscosin Press, 1957 – Madison, EUA ISBN 0-229-01425-8

WILLIAMS, David Lewis – *The mind in the cave*. Londres, Thames and Hudson, 2002

WÖLFFLIN, Heinrich - *Conceitos Fundamentais da História da Arte.* São Paulo. Martins Fontes, 1984.

WÖLFFLIN, Heinrich - *Renaissance et barroque*. Paris. Livre de Poche, 1967.

ZUCCARO, Federico - *L'Idea de scultori, pittori e architteti*. Turim. Hejkamp, Florença, 1961.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

ARNOLDI, Francesco Negri e VALENTI, Simonetta Prospera – *Il disegno nella storia dell' arte italiana*. Carocci Editore, Roma, 2003 ISBN 88-430-2641-0

BACOU, Roseline – *Great drawings of the Louvre Museum*. Nova Iorque, George Braziller INC. 1968

BACOU, Roseline; VIATTE, F -*Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo*. Roma, 1972

BECK, Hans Ulrich - *Pieter Molyn and his duplicate drawings*. "Master Drawings". Nova Iorque Vol. XXXV nº 4 (1997)

BJURSTROM, Per – *The art of Drawing in France 1400-1900*. Nova Iorque, The Drawing Center – Philip Wilson Publishers, 1987

BRIGANTI, G. – *Gaspar van Wittel e l´origine della veduta settecentesca*. Roma, 1966

CARVALHO, Ayres de – *Catálogo da colecção de desenhos*. Lisboa, Presidência do conselho de ministros – Secretaria de Estado da Cultura – Direcção GERAL PARA A Cultura, 1977

CAVINA, Anna Ottani (direcção) – *Paysages d'Italie- Les peintres du plein air (1780-1830)*. Milão, Electa, 2001 (catálogo de exposição)

CHIARINI, M. – *I disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*. Treviso, Libreria Editrice Canova, 1972

CHIARINI, M. – *Mostra di disegni italiani di paesaggio del seicento e del settecento*. Florença, 1973

CHIARINI, M. – *Vedute romane. Disegni dal XVI al XVIII secolo*. Roma, 1971

CLARK, Kenneth, ALMEIDA, Luísa Maria Rijo de (tradução) - *Paisagem na arte*. Lisboa, Ulisseia,1965

COZENS, Alexander – *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape.* Londres, edição de autor, 1785

CRANDELL, Gina – *Nature Pictorialized*. Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1993

EEGHEN, Christiaan P. van – *Jan van Goyen's Early Chalk Landscapes from Two Albums.* "Master Drawings". Nova Iorque Vol. XXXV nº 2 (1997)

ESPANHA. Museu Nacional d'Art de Catalunya - *La collecció Raimon Casellas: dibuixos i gravats del barroco al modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. 1ª ed .- Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992 .- ISBN: 84-8043-000-1

GERSZI, Térez (coordenação) - *Von Leonardo bis Chagall, die schönsten Zeichnungen aus dem Museum der Bildenden Künste in Budapest*. Corvina, Budapeste, Hungria, 1988

GRASSELI, Margaret Morgan – *Landscape Drawings by François Le Moyne, Some Old, Some New.* "Master Drawings". Nova Iorque Vol. XXXIV nº 4 (1996)

GULBENKIAN, Fundação Calouste – *Aguarelas de Turner na colecção da Tate*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. ISBN 972-8128-95-9

HENNIG, Mareike – *Mit Freier Hand – Deutsche Zeichnungen vom Barrock bis zur Romantik aus dem Städelschen Kunstinstitut.* Frankfurt, Städelsches Kunstinstituts Frankfurt am Main, 2003 ISBN 3-935647-17-4 Catálogo de exposição.

HOWOLDT, Jenns E. (direcção) – *Expedition Kunst: Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt.* Hamburgo, Dölling und Galitz Verlag, 2003 ISBN 3-935549-39-3 Catálogo de exposição

HUBERT - *O mestre de desenho. Novo curso elementar de paisagem por Hubert, posto em linguagem por J. J. Roquette*. Paris : J.-P. Aillaud, 1851

HUTTER, Heribert –*Drawing history and technique.* Londres, Thames and Hudson, 1966

KEYS, George – *Die Landschaft im Jahrhundert Rembrandts.* "Master Drawings". Nova Iorque Vol. XXXIII nº24 (1995)

KITSON, Michael - *Claude Lorrain: Liber Veritatis*. British Museum Publications Ltd, Londres, 1978 ISBN 0-7141-0748-4

KOSCHATZKY, Walter – *Die Kunst der Zeichnung.* Munique, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003. ISBN 3-423-30741-2

LECARPENTIER, C. -J. –F. – *Essai sur le Paysage*. La Rochelle, Rumeur des Ages, 2002 ISBN 2-84327-075-8 (reedição da 1ª edição de 1817)

LEYMARIE, J., Monnier, G., Rose, B – *History of an art - Drawing*. Genève, Skira, 1979.

MASSIRONI, Manfredo - Ver Pelo Desenho, Aspectos Técnicos, Cognitivos, Comunicativos. Lisboa. Edições 70, 1982.

MEYER, Dorothee Zanker von (organização) – *Ideail und Natur – Aquarelle und Zeichnungen im Lenbachhaus 1780-1850*. Munique, Brückmann, 1993 ISBN 3-7654-2604-0 Catáçogo de exposição

MICHEL, Christian – *Le goût pour le dessin en France aux XVIIe et XVIIIe siècles : de l'utilisation à l'étude désintéressée.* « Revue de l'art – Le dessin ». Paris : Centre National de la recherche scientifique. ISSN 0035-1236, nº 143 (2004)

MOLINA, JUAN JOSÉ GÓMEZ (Coordenação) - *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid. Cátedra, 1995.

MOLINA, JUAN JOSÉ GÓMEZ (Coordenação) – *Máquinas y herramientas de dibujo.* Madrid. Cátedra, 2002.

MONNIER, Genevieve e ROSE, Bernice – *History of an art – Drawing.* Geneva, Editions d´Art Albert Skira S.A. 1979 ISBN 0333 27503 9

MUSEU Nacional de Arte Antiga – *Desenho, a colecção do MNAA*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1994

PIGNATTI, T. – *I disegni italiani del settecento*.Treviso, 1965

PIGNATTI, T. – *La scuola veneta*. Milão, 1970

PIGNATTI, Terisio - *Le dessin dans l'histoire de l'art*. Celiv, 1990.

POPHAM, A.E. – *Parmigianino as a landscape drawghtsman*, "Art Quaterly" 20, 1957

ROGER, Alain – *Court traité du paysage*. Editions Gallimard, Paris, 1997 ISBN 2-07-074938-X

RUDEL, Jean – *A técnica do desenho*. Rio de Janeiro, Zahar Editores 1980

RUSKIN, John – *The Elements of Drawing*. Dover Publications Inc. Nova Iorque, 1971

SCHERB, Johanna – *Ut Pictura Visio: Naturstudium und Landschaftsbild in Frankreich 1740-1820*. Petersberg, Alemanha, Michael Imhof Verlag, 2001 ISBN 3-932526-84-8

SCHOONBAERT, Lidia M. A. e CARDYN-OOMEN, Dorine - *Tekeningen, aquarellen en prenten 19de en 20ste eeuw.* Antuérpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1981 Católogo de exposição

STEFANI, Chiara – *Dessiner le paysage entre XVIIIe et XIXe siècles.* « Revue de l'art – Le dessin ». Paris : Centre National de la recherche scientifique. ISSN 0035-1236, nº 143 (2004)

STRECH, Annette (direcção) – *Nach dem Leben und aus der Phantasie – Niederländische Zeichnungen vom 15. bis 18. Jahrhundert*. Frankfurt, Städelsches Kunstinstituts Frankfurt am Main, 2000 Católogo de exposição

STUFFMANN, Margret (direcção) – *Städels Sammlung im Städel Zeichnhngen*. Frankfurt, Städelsches Kunstinstituts Frankfurt am Main, 1991 Catálogo de exposição

STUFFMANN, Margret (direcção) – *Von Linie und Farbe*. Frankfurt, Städelsches Kunstinstituts Frankfurt am Main, 2002 Catálogo de exposição

THIEM, C. – *Italienische Zeichnungen 1500-1800*. Stuttgard, 1977

TURNER, Nicholas – *Desenhos de mestres europeus em colecções portuguesas.* Lisboa, Fundação Centro Cultural de Belém 2000. ISBN 972-8176-53-8

WILTON, Andrew - *Victorian Landscape watercolours* - "Master Drawings". Nova Iorque vol. XXXIII nº 1 (1995)

WOOD, Christopher S. – *Albrecht Altdorfer and the origins of Landscape.* Reaction Books, Londres, 1993 ISBN 0-948462-46-9

WULLEN, Moritz,– *Carl Wagner and Ludwig Richter Sketching in the Roman Campagna.* "Master Drawings". Nova Iorque Vol. XXXII nº 4 (1994)

FONTES ELECTRÓNICAS

Biblioteca Nacional, CEPEDA, Isabel Vilares (coordenação) – Inventário do património cultural, Códices iluminados – até 1500, Cd Rom Biblioteca Nacional, Ministério da Cultura, Lisboa, 2001

Desenho, definição - http://www.hyperdictionary.com/dictionary/drawing

Dictionnaire de L'Academie française – Paisagem - ARTFL Project, The University of Chicago.http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=dessin

Landscape, etimologia - http://www.etymonline.com/d6etym

http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/

Landscape, definição - http://courses.washington.edu/jakobs/landscape_encyclopedia

http://www.insecula.com

Andre Le Notre - http://www.lenotre.culture.gouv.fr/culture/celebrations/lenotre/fr/ln/oe/por02

http://history.powys.org.uk/history/intro/entry

http://www.tate.org.uk

http://www.j-m-w-turner.co.uk

http://www.vaux-le-vicomte.com

http://www.bartleby.com

http://www.kfki.hu

http://www.thais.it/speciali/disegni

http://gwdu05.gwdg.de

http://www.netropic.org/europe/

http://www.ukans.edu/history/index/europe/ancient_rome/E/Roman/Texts/Vitruvius/4.html

Mapa Europa - http://www.ub.es/medame/euromaps.html mapa landscapes europe, topography, hydrogeology

MITCHELL, Laura J. - Panorama of Hottentots Holland - http://www.humanities.uci.edu

Panorama, definição - http://www.1911encyclopedia.org

Panoramas, pintura e fotografia - http://www.panorama-mesdag.nf

PORTUGAL. Biblioteca Nacional CAETANO, Joaquim Oliveira; SOROMENHO, Miguel; PENIM, Lígia (ed. lit.); SOUSA, Pedro , programador - A ciência do desenho [Documento electrónico] : a ilustração na colecção de códices da Biblioteca Nacional. Lisboa, B.N. 2001

FONTES ICONOGRÁFICAS - AMOSTRA ANALISADA

AUTOR	TÍTULO	TECNICA	LOCAL	FONTE	DATA
Annibale Carracci (atribuido a)	*Paisagem com a fuga para o Egipto*	pena e bistre	Itália	Bib. Ambrosiana	1595-602
Pieter Stevens	*Paisagem*	pena e aguada	P. Baixos	GETTY	1597
Jan Brueghel	*Paisagem*	pena, aguarela	Flandres	Louvre	1568-1625
Il Guercino	*Paisagem*	pena com tinta castanha	Itália	Mus. Nac. de Budapeste	1591-1666
Nicolas Poussin	*Ponte Molle*	aguada a bistre	Itália	Louvre	1594-1665
Desconhecido	*5 estudos de paisagem*	pena	Itália	Bib. Ambrosiana	1600s
Desconhecido	*Paisagem*	sanguínea	Itália	Bib. Ambrosiana	1600s
Gian Francesco Grimaldi (escola)	*Paisagem com três figuras*	sanguínea	Itália	Bib. Ambrosiana	1600s
Paulus van Vianen	*Paisagem ribeirinha*	pena, pincel, tinta e aguada		Mus. Nac. de Budapeste	1600-13
Hercules Segers	*Paisagem imaginada*	pena	Holanda	Rijksmuseum	1600-33
Hendrick Avercamp	*Paisagem com viajantes*	Aguarelas, pincel, pena, tinta		Mus. Nac. de Budapeste	1600-34
Hendrick Avercamp	*Paisagem ribeirinha*	grafite, pena		Web gallery	1600-51
Roelandt Savery	*Paisagem rochosa*	pena e aguarela		Hermitage	1601-50
Lucas van Uden	*Paisagem*	pena		Kunsthalle	1601-50
Aldeão Kermis David Vinckboons	*Paisagem com aldeia em festa*	pena e aguada	P. Baixos	GETTY	1604
Roelandt Savery	*Paisagem alpina*	pastel	Holanda	British Museum	1606
Roelandt Savery	*Paisagem alpina*	pastel	Holanda	British Museum	1606-7
Jan Lievens	*Paisagem com pastor*	papel japonês, pena com tinta		Mus. Nac. de Budapeste	1607-1674
Denys van Alsloot	*Paisagem de floresta*	pena e aguada	Holanda	GETTY	1608
Paul Bril	*Árvores na margem de um lago*	pena	Itália	British Museum	1609
Zacharias Wagner	*Indígenas na floresta*	aguarela	Brasil	Kupfersichkabinnett, Dresden	1614-68
Esaias van de Velde	*Paisagem*	pena e sépia	Holanda	Rijksmuseum	1615
Gaspard Dughet	*Paisagem*	pedra negra		Louvre	1615-75
Gaspard Dughet	*Paisagem*	sanguínea		Louvre	1615-75
Roelandt Savery	*Paisagem com catarata*	pastel negro c. aguada	Holanda	GETTY	1620 cerca de
Hercules Seghers	*Paisagem*	pena	Holanda	Rijksmuseum	1620
Isaac Major	*Paisagem fluvial com casa*	aguarela e carvão	Holanda	GETTY	1620-30
Claude Lorrain	*Paisagem com Daphne transformada em loureiro*	pena e aguarela	Itália	Louvre	1620-82
Claude Lorrain	*Paisagem com uma ponte*	pena e aguarela	Itália	Louvre	1620-82
Claude Lorrain	*Paisagem com figuras*	pena e aguarela	Itália	Louvre	1620-82
Claude Lorrain	*Paisagem sem figuras*	pena	Itália	Louvre	1620-82
Claude Lorrain	*Paisagem perto de Roma*	pena e aguarela	Itália	Louvre	1620-82
Claude Lorrain	*Roma vista do Tibre*	pena e aguarela	Itália	Louvre	1620-82
Guercino (atribuído a)	*Paisagem*	pena	Itália	Mus. Nac. A. Ant.	1621 antes de
Gilles Neyts, dito Aegigius	*Paisagem com ruinas*	pena	Flandres	Louvre	1623-87
Hendrick Avercamp	*Marina*	pena e guache	Holanda	Rijksmuseum	1625
Hercules Seghers	*Paisagem*	pena	Holanda	Rijksmuseum	1625
Agostino Tassi	*Vista de aqua acetosa*	pena	Itália	col priv, Web museum	1625
Agostino Tassi	*Paisagem fluvial*	pena	Itália	col priv, Web museum	1625
Jan van Goyen	*Paisagem*	grafite	Holanda	Rijksmuseum	1625-30
Desconhecido	*Paisagem com vacas*	pedra negra, pena	Flandres	Louvre	1629 cerca de
Herman van Swanevelt	*Paisagem*	pincel	Holanda	GETTY	1629-43
Claude Lorrain	*Paisagem de um porto*	pena aguada e pastel branco	Itália	GETTY	1630 cerca de
Gaspard Dughet (atribuido a)	*Paisagem*	pena e aguada com bistre	Itália	Mus. Nac. A. Ant.	1630 cerca de
Claude Lorrain	*Paisagem*	pincel, pena	Itália	Tate Gallery	1630 cerca de
Rembrandt Harmensz van Rijn	*Paisagem*	pena, pincel e aguada	Holanda	Mus. Nac. A. Ant.	1630-50
Jacob Isaakszoon Ruisdael	*Vista de um bosque*	pena e aguada		Fund. C. Gulbenkian	1630-82
Ludolph Backhuyzen (atribuído a)	*Paisagem*	pena, tinta da china e aguada	Holanda	Mus. Nac. A. Ant.	1631-1708
Jacques Callot	*Vista de montanhas num lago*	aguada sobre pastel negro	França	GETTY	1632 cerca de
Anton van Dyck	*Paisagem*	pena	Flandres	Tate Gallery	1634
Pedro Barreto de Resende	*Malaca*	pena e aguarela	Portugal-Índia	LUG REG	1635
Nicolas Poussin	*Um caminho numa floresta*	pena e aguada	Itália	GETTY	1635-40
Claude Lorrain	*Vista com árvores*	pastel, pena, pincel, aguada	Itália	Louvre	1635-7
Gaspard Dughet	*Paisagem*	pedra negra		Louvre	1635-75
Gaspard Dughet	*Paisagem*	pena e aguada		Louvre	1635-75
Gaspard Dughet	*Paisagem*	sanguinea		Louvre	1635-75
Gaspard Dughet	*Paisagem*	pena e aguada		Louvre	1635-75
Gaspard Dughet	*Vista de uma villa perto de Roma*	pena e aguada		Louvre	1635-75
Anton van Dyck	*Paisagem*	pena e aguarela	Flandres	GETTY	1636
Herman van Swanevelt	*Paisagem com ninfas e sátiros*	pena aguada e pastel branco	Holanda	GETTY	1636
P. P. Rubens	*Paisagem*	pena e aguarela	Flandres		1637-40
Claude Lorrain	*Paisagem com Roma ao fundo*	tinta castanha pena e aguada	Itália	Louvre	1640 cerca de
Nicolas Poussin	*O rapto de Europa*	tinta castanha pena e aguada	Itália	Louvre	1640 cerca de
Wenceslaus Hollar	*Paisagem*	pena	Inglaterra		1640
Claude Lorrain	*Paisagem com dança campestre*	pena	Itália	British Museum	1640-1
Claude Lorrain	*Paisagem*	pincel	Itália		1640-50
Lucas van Uden	*Caminho de floresta ao entardecer*	pena e aguarela	Flandres	GETTY	1640-50
Simon de Vlieger	*Paisagem com medas de feno*	pastel negro e aguada	Holanda	GETTY	1640-53
Georges Focus	*Paisagem composta*	pena		Louvre	1641-1708
Aelbert Cuyp	*Paisagem com cabana de trabalhador*	pastel, grafite e aguadas		Mus. Nac. de Budapeste	1642-4
Jan Both	*Grupo de árvores junto ao rio Ufer*	pincel com tinta cinzenta	Holanda	Mus. Nac. de Budapeste	1643
Rembrandt Harmensz van Rijn	*Ponte de Jan Six*	pena	Holanda	Rijksmuseum	1645
Claude Lorrain	*Paisagem*	pincel pena	Itália		1645-50
Claude Lorrain	*Paisagem com Cephalus e Dprocris reunidos por Diana*	Pena e pincel com aguadas	Itália	British Museum	1645 cerca de
Claude Lorrain	*Caça ao veado*	pastel preto e aguada castanha	Itália	Mus. Nac. de Budapeste	1645 cerca de
Nicolas Poussin	*Paisagem*	aguada sépia sobre carvão	Itália	Metropolitan Museum	1646-7
Claude Lorrain	*Manada*	pena e aguarela	Itália	Louvre	1646-76
Allart van Everdingen	*Paisagem montanhosa (recto)*	pena aguada e pastel preto	Holanda	GETTY	1647
Roelant Roghman	*Paisagem fluvial*	grafite e aguada	Holanda	Rijksmuseum	1647
Francis Place Dinsdale	*Durham*	grafite e pena	Inglaterra	Tate Gallery	1647-1728
Herman Saftleven o jovem	*Paisagem*	aguada sobre pastel	Holanda	GETTY	1648-52
Rembrandt Harmensz van Rijn	*Barco a navegar*	pena e aguada em papel tintado	Holanda	GETTY	1650
Rembrandt Harmensz van Rijn	*Caminho com árvores*	pena, aguada em papel tintado	Holanda	GETTY	1650 cerca de
David Teniers	*Paisagem com castelo*	grafite	Flandres	Louvre	1650 cerca de
Rembrandt Harmensz van Rijn	*Barco a navegar*	pena e aguada	Holanda	GETTY	1650 cerca de
Jacob Isaakszoon Ruisdael	*Árvore morta num ribeiro*	pastel pincel e aguadas,	Holanda	GETTY	1650-60
Gillis Neyts	*Paisagem com casas*	Aguarelas, pincel, pena, tinta		Mus. Nac. de Budapeste	1650-87
Aelbert Cuyp	*Vista do vale do Reno*	pastel grafite e aguada	Holanda	GETTY	1651-2
Jan Wyck (atribuido a)	*Castelo*	pena		Tate Gallery	1652-1700
Jan Wyck (atribuido a)	*Paisagem rochosa*	pena		Tate Gallery	1652-1700
Jan van Goyen	*Paisagem*	pena		Teylers Museum	1653
Adam Frans van der Meulen	*Ponte de Vernou sobre o Sena*	chumbo, tinta negra	França	Louvre	1654
Pieter Molijn	*Paisagem com ceifeiros*	pena		Mus. Nac. de Budapeste	1658
Claude Lorrain	*Paisagem no Latium*	pena aguada e pastel preto	Itália	GETTY	1660-63
Nicolas Poussin	*Cristo dando as chaves a S. Pedro*	pena a sépia	França	Mus. Nac. A. Ant.	1665 antes de
G F Grimaldi	*Estudo de paisagem*	pena	Itália	Louvre	1667-72

Lambert Doomer	*A cidade e castelo de Saumur vistos do Loire*	pena e aguada	França	GETTY	1670 cerca de
Claude Lorrain	*Delfos paisagem imaginada*	pena e aguada	Itália	Rijksmuseum	1670-2
Gerrit van Battem	*Personagens num canal gelado*	pena, aguarela e guache	Holanda	GETTY	1670-80
Claude Lorrain	*Paisagem do desembarque de Eneias em Latium*	pena e aguada cinza	Itália	Louvre	1673
Constantin Huygens	*Aldeia de Beekbergen no Inverno*	pena	Holanda?	GETTY	1675
Claude Lorrain	*A caçada de Eneias*	pena e aguarela	Itália	Louvre	1679
Jacob Savery o Velho	*Paisagem de Inverno*	pena com tinta castanha		Mus. Nac. de Budapeste	1600s - fins de
Isaac Sailmaker	*Paisagem*	pena		Tate Gallery	1600s - fins de
Giuseppe M. Figatelli (atribuído a)	*Paisagem com figuras e árvores*	pena	Itália	Bib. Ambrosiana	1699 antes de
Desconhecido	*Paisagem*	pastel	Inglaterra	Tate Gallery	1699 antes de
Desconhecido	*Paisagem com casa*	pena e aguada	França	Louvre	1700
Alessandro Magnasco	*Três homens numa paisagem*	pena e pastel	Itália	Bib. Ambrosiana	1700s
Desconhecido	*Paisagem com uma ponte*	pena	Holanda	Louvre	1700s
Desconhecido	*Paisagem com pinheiros*	carvão	Alemanha	Louvre	1700s
Desconhecido	*Paisagem com ruinas*	pena e aguada	França	Louvre	1700s
Desconhecido	*Túmulo e duas personagens*	pena e aguada	Itália	Louvre	1700s
Francesco Londonio	*Um grupo de árvores entre rochas*	pedra negra e pigmento branco	Itália	Bib. Ambrosiana	1700s
Francesco Londonio	*Paisagem com casa*	pedra negra e pigmento branco	Itália	Bib. Ambrosiana	1700s
Falsificador de Guercino	*Paisagem com figuras e uma ponte*	pena e aguada	Itália	Bib. Ambrosiana	1700s
Falsificador de Guercino	*Paisagem com pescadores*	pena e aguada	Itália	Bib. Ambrosiana	1700s
Marco Ricci	*Paisagem com ponte e cidade*	pena e aguada	Itália	Bib. Ambrosiana	1700s
Marco Ricci	*Paisagem*	pena, pincel e aguada	Itália	Bib. Ambrosiana	1700s
Marco Ricci	*Paisagem com árvores e taberna*	pena, pincel e aguada	Itália	Bib. Ambrosiana	1700s
Marco Ricci	*Paisagem com ruinas e arco triunfal*	pena, pincel e aguada	Itália	Bib. Ambrosiana	1700s
Marco Ricci	*Paisagem*	pena, pincel e aguada	Itália	Bib. Ambrosiana	1700s
Cyrillo Volkmar Machado	*Mercúrio prestes a matar o adormecido Argus*	pena, pincel e aguada	Portugal	Mus. Nac. A. Ant.	1700s
Desconhecido	*Vista de Lisboa*	grafite, pena, pincel e aguarela	Portugal	Mus. Nac. A. Ant.	1700s
Domingos Schiopetta	*Vista de Sintra*	grafite e aguada cinza	Portugal	Mus. Nac. A. Ant.	1700s
Francesco Bartolozzi	*Cenas da vida e paixão de cristo*	pena e tinta da China	Portugal	Mus. Nac. A. Ant.	1700s
Inácio de Oliveira Bernardes	*Cenário para "L'Amore Contandino"*	pincel e aguada	Portugal	Mus. Nac. A. Ant.	1700s
Jaques Charlier	*Cena pastoril*	Sanguínea	França	Mus. Nac. A. Ant.	1700s
Vieira Lusitano	*A Barca de Caronte*	Sanguínea	Portugal	Museu de Grão Vasco	1700s
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite pena e aguarela	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite pena e aguarela	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite pena e aguarela	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite pena e aguarela	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite pena e aguarela	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite pena e aguarela	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite pena e aguarela	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite pena e aguarela	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite	França	Tate Gallery	1710-1758
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite	França	Tate Gallery	1710-1758
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 1*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 2*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 3*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 4*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 5*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 6*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 7*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 8*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 9*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 10*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 11*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 12*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 13*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 14*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 15*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Novo método, estampa 16*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Um borrão*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Um borrão de árvores*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Uma baía*	grafite e pena	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Uma baía com um barco, costa à direita*	grafite e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Um borrão, baseado no novo met. Est 10*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Um borrão descuidado, baseado no novo met. Est 10*	tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Baía com barco à esquerda*	grafite e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Grupo de árvores com costa atrás*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Uma península*	pena	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Uma costa montanhosa*	pena	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Um lago com edifícios e uma colina distante*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Um lago com colinas e edifícios*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Uma ria com árvore à esquerda*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Paisagem com queda de água*	pena	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Uma linha de costa baixa com barcos*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Um lago de montanha*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Paisagem fluvial*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Paisagem fluvial com árvores selvagens*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Um rio à esquerda de uma escarpa montanhosa*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Edifício em ruínas*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Torre em ruínas debaixo de um céu tormentoso*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Uma fila de camelos frente a um forte de deserto*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Povoação junto a um lago*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Uma villa*	pincel e guache	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Vista panorâmica sobre um estuário*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Rio serpenteante com árvores à esquerda*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Um bosque*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Uma colina com bosque e castelo*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Caminho num bosque*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Lago alpino com casas*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Uma ilha*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Cena de um lago italiano com árvore morta*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Villa italiana entre árvores*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Encosta enorme à esquerda e um arbusto morto à direita*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Borrão com ribeiro e igreja*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Fim do dia*	óleo sobre papel	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Linha costeira com cidade em ruínas à esquerda*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Linha costeira com castelo quadrado à direita*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Linha costeira com castelo numa colina*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Paisagem costeira com barco*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Paisagem costeira com barco e céu nublado*	grafite pena pincel tinta guache	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Colunata e árvores*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86

Alexander Cozens	*Árvore morta em paisagem*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Quatro árvores com monte atrás, um borrão*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Uma cascata, do Novo método, est 8*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Um porto com torre à direita*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Uma casa de campo italiana*	grafite e pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Composição de paisagem segundo Gainsborough*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Composição de paisagem com monte à esquerda*	pena	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Composição de paisagem*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Paisagem com castelo*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Paisagem com colinas distantes*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Paisagem com rochas e água*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Paisagem com árvores e colinas e lago distantes*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Paisagem pastoral*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Paisagem pastoral*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Rio, árvores e ponte*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Montes e caminho*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Rochas e árvores com linha costeira atrás*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Baía rochosa*	óleo sobre papel	Inglaterra	Tate Gallery	1759-65
Alexander Cozens	*A orla de uma colina*	pena	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*O lago de Nemi*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Árvores e rochas*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Árvores e rochas*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Árvores e rochas sobre um lago*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Vista da Gales do norte*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Paisagem de bosque com figura sentada*	carvão	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Linha costeira com porto e promontório*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Uma colina com casas e árvores junto a um rio*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Linha costeira com torre alta e árvore*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Alexander Cozens	*Composição de paisagem com árvore morta à esquerda*	grafite pena pincel tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1717-86
Marco Ricci	*Paisagem*	pena, pincel e aguada	Itália	Bib. Ambrosiana	1720-30
Rev. William Gilpin	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1724-1804
Susanna Duncombe	*Vista da colina de Beachborough*	pena pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1725-1812
Thomas Gainsborough	*Paisagem costeira*	pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1727-1788
Thomas Gainsborough	*Composição de paisagem*	grafite e goma arábica	Inglaterra	Tate Gallery	1727-1788
Thomas Gainsborough	*Paisagem com castelo e carruagem*	soot e cera	Inglaterra	Tate Gallery	1727-1788
Robert Adam	*Desfiladeiro fluvial*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1728-1792
Jean Pillement	*Paisagem*	grafite e pena com bistre	França	Mus. Nac. A. Ant.	1728-1808
Jean Pillement	*Paisagem*	grafite e pena com bistre	França	Mus. Nac. A. Ant.	1728-1808
Anthony Devis	*Paisagem costeira*	grafite pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1729-1816
Anthony Devis	*Parque*	grafite pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1729-1816
François Boucher	*Paisagem*		França	GETTY	1730 cerca de
Fragonard	*Parque*	pena, pincel e aguada	França	Fund. C. Gulbenkian	1732-1806
Richard Cooper Junior	*Um dia tempestuoso num parque*	pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1740c -1814
Richard Cooper Junior	*Composição italiana*	pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1740c -1814
Richard Cooper Junior	*Composição de paisagem segundo o metodo dos borrões*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1740c -1814
Richard Cooper Junior	*Vista em Itália*	pena, pincel e aguada	Itália	Tate Gallery	1740c -1814
Philip J. de Loutherbourg (atribuido a)	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela		Tate Gallery	1740-1812
William Marlow	*Avignon*	pena?	França	Tate Gallery	1740-1813
William Marlow	*Napoles*	pena?	Itália	Tate Gallery	1740-1813
Canaletto	*Vista de Pádua*	pena	Itália	Mus. Nac. de Budapeste	1740-2
James Deacon	*Paisagem clássica*	grafite pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1740-3
Jean-Baptiste Oudry	*Vista de um parque*	pastel branco e preto	França	Louvre	1744
Jean Baptiste Claude Chatelain	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	França	GETTY	1745
Canaletto	*Paisagem*	pena, pincel e aguarela	Itália	GETTY	1746-50
Paul Sandby	*Vista de Srathay*	Pena sobre papel	Wales	Nat. Gallery of Wales	1747
Desconhecido	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela		GETTY	1748
Anne Seymour Damer (atribuido a)	*Paisagem*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1748-1828
Francesco Zuccarelli	*Estudo de paisagem com pastores*	grafite		GETTY	1750 cerca de
Francesco Zuccarelli	*Paisagem com pastores*	pastel, pena e aguada e guache		GETTY	1750 cerca de
P C Le Mettay	*Paisagem*	pedra negra	França	Louvre	1750
John Boyne (atribuido a)	*Paisagem*	grafite pincel e aguarela		GETTY	1750-1810
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Casa num parque*	grafite pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Paisagem com crucifixo*	grafite pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Túmulo esculpido numa paisagem*	grafite pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Navegando num estuário*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Casa sob uma rocha*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Paisagem*	pena	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Paisagem*	pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Topo despido de monte em sítio com floresta*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
Heneage Finch, Fourth Earl of Aylesford	*Ponte de madeira embaixo de árvores num parque*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1751-1812
John Robert Cozens	*Ribeira*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1752-1797
Sir George Howlan Beaumont	*Paisagem*	pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1753-1827
Sir George Howlan Beaumont	*Paisagem*	pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1753-1827
Thomas Stothard	*Um vale com um riacho*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1755-1834
Paul Sandby	*Parque em paisagem*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1755-65
Samuel Alken Senior (atribuido a)	*Castelo em paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1756-1815
Samuel Alken Senior (atribuido a)	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1756-1815
Thomas Gainsborough	*Estudo de vaca em pasiagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1758-9
J. H. Fragonard	*Paisagem*	sanguínea	França	Louvre	1760
George Garrard	*Um celeiro arruinado*	óleo sobre papel	Inglaterra	Tate Gallery	1760-1826
Francesco Londonio	*Paisagem*	pena e pastel	Itália	Bib. Ambrosiana	1763
Hubert Robert	*Jardim com ruínas*	sanguínea	Itália	GETTY	1763
Eduard Southampton Dayes	*Vista de Grounds of Cranbury Park*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	GETTY	1763-1804
Vieira Portuense	*Estudo de paisagem*	grafite	Portugal	Mus. Nac. A. Ant.	1765-1805
Vieira Portuense (atribuido a)	*Árvores*	grafite	Portugal	Mus. Nac. A. Ant.	1765-1805
Nicholas T. Dall	*Vista de Hackfall, Yorkshire*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1766
Rev. William Henry Barnard	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1767 -1818
Rev. William Henry Barnard	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1767 -1818
George Barret Junior	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1767-1842
George Barret Junior	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1767-1842
Joshua Cristal	*Paisagem*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1767-1847
Joshua Cristal	*Paisagem*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1767-1847
Joshua Cristal	*Paisagem*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1767-1847
Joshua Cristal	*Paisagem*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1767-1847
Dr W Crotch	*Lago c montanhas*	grafite, carvão e pastel	Inglaterra	Tate Gallery	1775-1847
António José de Noronha	*Plano e perspectiva da praça do Piro*	pena, pincel e aguarela	Portugal - Índia	LUG reg	1768
Cavaleiro de Faria	*Paisagem*	pena a sépia	Portugal	Mus. Nac. A. Ant.	1768-1771
Cavaleiro de Faria	*Paisagem*	pena a sépia	Portugal	Mus. Nac. A. Ant.	1770
Cavaleiro de Faria	*Paisagem*	pena a sépia	Portugal	Mus. Nac. A. Ant.	1770
Alexander Cozens	*Núvens*	pincel e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1770

Hubert Robert	*Paisagem com ruínas*	pastel, pincel, pena e aguada	França	GETTY	1772
François Louis Thomas Francia	*Paisagem*	grafite, pincel e aguada	França	Tate Gallery	1772-1839
Hubert François Gravelot	*A corrida europeia, caricatura política*	grafite, pena e aguarela		Tate Gallery	1773 antes de
John Downman	*Perto de Nice*	grafite, pincel e aguarela	França	Tate Gallery	1773
John Downman	*Bosque perto de Marino*	grafite, pena, pincel e aguarela	Itália	Tate Gallery	1773
John Downman	*Chigi Park perto de L'Arriccia*	grafite, pincel e aguarela	Itália	Tate Gallery	1773-4
J. H. Fragonard	*Paisagem*	black chalk, tinta e pincel	França	Louvre	1773-4
John Downman	*A cidade de Marino*	grafite, pincel e aguarela	Itália	Tate Gallery	1773-4
John Downman	*Cratera do vesúvio*	grafite, pincel e aguada	Itália	Tate Gallery	1774
John Downman	*A Laterana, Roma*	grafite, pena, pincel e aguarela	Itália	Tate Gallery	1774
John Downman	*Bosque perto de Lerici*	grafite, pincel e aguada	Itália	Tate Gallery	1774
John Downman	*Monte Jove*	grafite, pincel e aguada	Itália	Tate Gallery	1774
John Downman	*Rocca del Papa*	grafite, pincel e aguada	Itália	Tate Gallery	1774
John Downman	*Vista do Tibre a três milhas de Roma*	grafite, pena, pincel e aguarela	Itália	Tate Gallery	1774
George Chinnery	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	pena	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	pena	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	pena	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
George Chinnery	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1774-1852
Towne, Francis	*Great Fulford*	pena	Inglaterra	Tate Gallery	1776
John Robert Cozens	*Paisagem*	pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1777
Alexander Runciman	*Paisagem*	sanguínea	Escócia	Tate Gallery	1778
Gabriel de St Aubin	*Vista do jardim do palais royal*	pedra negra, pincel	França	Louvre	1779
Sir Augustus Wall Callcott	*Paisagem*	grafite, pena e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1779-1844
Sir Augustus Wall Callcott	*Paisagem*	grafite, pena e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1779-1844
Sir Augustus Wall Callcott	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1779-1844
Sir Augustus Wall Callcott	*Paisagem*	grafite e pena	Inglaterra	Tate Gallery	1779-1844
John Robert Cozens	*Vista da ilha borromea*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1783 cerca de
David Cox	*Um castelo num monte*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1783-1859
David Cox	*Uma locomotiva a passar*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1783-1859
David Cox	*Um comboio num viaduto*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1783-1859
David Cox	*Banhistas e ponte de Westminster à distância*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1783-1859
David Cox	*Casas junto a um rio*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1783-1859
David Cox	*The Rookery, Sutton Coldfield*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1783-1859
L. J. Desprez	*Expatriados atirados ao mar da villa de Tibério em Capri*	pena, pincel e aguada	França	Louvre	1784 cerca de
Peter De Wint (segundo)	*Gado sob árvores*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1784-1849
Peter De Wint	*Moinho em Dunham Massey*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1784-1849
John Robert Cozens	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1785 cerca de
Aluno de Alexander Cozens	*Baseado no novo met. Est 10*	Tinta sobre papel	Inglaterra	Tate Gallery	1786 antes de
Philip James De Loutherbourg	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	GETTY	1786-1800
Goethe	*AM GRABMAL DES THERON*	grafite, pena, pincel e aguarela	Itália	kmz de	1787
Goethe	*DIE SOLFATARA VON POZZUOLI*	grafite, pena, pincel e aguarela	Itália	kmz de	1787
Joseph Farington	*The Rose & Crown, Broxburn*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1787
Nicholas Pocock	*O precipício oeste de Snowdon*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	GETTY	1787
William Collins	*Paisagem*	pena, pincel e aguada	Inglaterra	GETTY	1788-1847
William Collins	*Paisagem*	pena, pincel e aguada	Inglaterra	GETTY	1788-1847
William Collins	*Paisagem*	pena, pincel e aguada	Inglaterra	GETTY	1788-1847
Joseph Farington	*caderno de estudos de worceste*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1789
Joseph Farington	*caderno de estudos de worceste*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1789
Joseph Farington	*caderno de estudos de worceste*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1789
Giovanni Battista Lusieri	*Vista da baía da Nápoles*	pena, guache e aguarela	Itália	GETTY	1791
Rev. William Henry Barnard	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1792
George Cooper (atribuido a)	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1792-1830
Rev. William Henry Barnard	*Paisagem*	pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1795
John Charles Denham	*Paisagem*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1796-1858
Thomas Girtin	*Árvores num parque*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1798-1800
Eugene Delacroix	*Rochedos da Normandia*	pincel e aguarela	França	Louvre	1798-1863
Lady Susan Elizabeth Percy	*Knowl Park*	pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1799
Franz Kobell	*Paisagem de floresta*	pena, pincel e aguada		Mus. Nac. de Budapeste	1799
Tomás da Anunciação	*Vaca e vitelo*	sépia sobre cartão	Portugal	Museu José Malhoa	1800 antes de
Desconhecido	*Paisagem*	grafite e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1799 antes de
Desconhecido	*Paisagem*	grafite, pena e tinta	Inglaterra	Tate Gallery	1799 antes de
Desconhecido	*Paisagem*	grafite e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1799 antes de
Desconhecido	*Paisagem*	grafite pena e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1799 antes de
Desconhecido	*Ermida de S. Ser na Provença*	grafite, aguarela e pena	França	Tate Gallery	1799 antes de
Desconhecido	*Lago alpino, com barco no fundo*	grafite e aguarela		Tate Gallery	1799 antes de
Edward Calvert	*Paisagem*	grafite, pincel e aguarela		Tate Gallery	1799-1883
Constable	*Paisagem no Lake District*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1800
Constable	*Paisagem com vedação no fundo*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1800
Constable	*Paisagem, árvores e prado*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1800
Thomas Girtin	*The Doric Temple at Southill, Bedfordshire*	pena, pincel e aguada	Inglaterra	GETTY	1800
J. S.Cotman	*Carnarvon*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1800
Andrea Appiani	*Figuras numa paisagem*	sanguínea	Itália	Bib. Ambrosiana	1800 cerca de
J. S.Cotman	*Estudo de paisagem*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1800 cerca de
J. S.Cotman	*Vacas numa poça com ponte de madeira*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1800 cerca de
J. S.Cotman	*Dolbadern Castle, Llanberris Lake, North Wales*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1800 cerca de
J. S.Cotman	*Duncomb Park, Yorkshire*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1800 cerca de
J. S.Cotman	*Felbrigg Heath, Norfolk*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1800 cerca de
J. S.Cotman	*Harlech Castle, North Wales*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1800 cerca de
J. S.Cotman	*Millbank on the Thames*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1800 cerca de
J. S.Cotman	*Tan-y-Bwlch, Merionethshire, North Wales*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1800 cerca de
J. S.Cotman	*Tan-y-Bwlch, Merionethshire, North Wales*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1800 cerca de
J. S.Cotman	*View in North Wales*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1800 cerca de
J. S.Cotman	*Whitby*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1800 cerca de
Andrea Appiani	*Cena alegórica*	pena	Itália	Bib. Ambrosiana	1800 cerca de
Andrea Appiani	*Paisagem*	pena	Itália	Bib. Ambrosiana	1800 cerca de
Desconhecido	*Paisagem com pescador*	carvão	França	Louvre	1800s
Desconhecido	*Paisagem alpina*	grafite, pena, pincel e aguada	Itália	Bib. Ambrosiana	1800s
Desconhecido	*Paisagem com árvore*	pena, pincel e aguada	Itália	Bib. Ambrosiana	1800s
Desconhecido	*Paisagem com árvore*	grafite	Itália	Bib. Ambrosiana	1800s
Labrunie T	*Paisagem*	carvão	França	Louvre	1800s
Silva Porto	*Paisagem*	carvão	Portugal	C. Mus. Anast. Gonçalves	1800s
Latenay	*Parque*	grafite, pena, pincel e aguarela	França	Fund. C. Gulbenkian	1800s
J. S.Cotman	*Llangollen*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1801s

Desconhecido	*Uma piscina entre rochas*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1802
Rev. C.J.R. Berkeley (atribuido a)	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1802
Francis Oliver Finch	*A Boar Hunt. (Calydon)*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1802-62
Francis Oliver Finch	*Jason or Theseus*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1802-62
Constable	*Shipping in the Thames or Medway*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1803
Constable	*Sketch of Shipping. Two Large Ships and a Yacht*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1803
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	GETTY	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	GETTY	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Estudos de troncos*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite e pena	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite e pena	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1803-5
John Scarlett Davis	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1804-45
John Scarlett Davis	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1804-45
Jaques Balat	*Paisagem composta*	pena a bistre	França	Louvre	1804-28
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1805 após
J. S.Cotman	*A View on the Greta or the Tees*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1805
Joshua Cristall	*Wastdale Head A Tarn*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1805
Constable	*View over a Valley, Probably Epsom Downs*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1806
Dr W Crotch	*Vista de Hurley*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1806
Joshua Cristall	*Paisagem*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1807
Charles François Brunier	*Paisagem de Itália*	pastel carvão	Itália	Louvre	1809-72
Thomas Stothard	*Hafod*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1810
Henry Bright	*Paisagem*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1810/14 -73
Henry Edridge	*Casas de 1 quinta*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1810-15
Julia Emily Gordon	*St Germain en Laye*	grafite, pena, pincel e aguarela	França	Tate Gallery	1810-96
Turner	*Tempestade no Mediterrâneo*	aguarela e grafite	Inglaterra	Turner	1810-20
Turner	*Navios ao largo, vista de Mewstone*	aguarela e grafite	Inglaterra	Turner	1811 cerca de
Charles Calvert	*Paisagem*	aguarela e grafite		Tate Gallery	1812
Theodore Rousseau	*Caminho na floresta*	grafite	França	Louvre	1812-67
Desconhecido	*Paisagem com um rio*	grafite, pena, pincel e aguada		Tate Gallery	1813
George Arthur Fripp	*Vista de Clifton Gorge*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1813-96
Jean-François Millet	*Paisagem*	carvão	França	Fund. C. Gulbenkian	1814-75
Rev. William Henry Barnard	*Paisagem*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1815
Joshua Crystall	*Paisagem*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1817
Joshua Crystall	*Near Paddington*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1817
Charles François Daubigny	*Paisagem*	pastel branco e preto, papel	França	MFA org	1817-78
Charles François Daubigny	*Estudo de paisagem*	sanguinea, tinta, guache	França	Louvre	1817-78
Johann Christian Reinhart	*Paisagem heróica*	Grafite e pena sobre papel	Alemanha	Städel Frankfurt	1818 antes de
Johann Christian Reinhart	*Paisagem heróica*	Pena e pincel com aguada	Alemanha	Städel Frankfurt	1818 antes de
Johann Christian Reinhart	*Paisagem heróica*	Pena e pincel com aguada	Alemanha	Städel Frankfurt	1818 antes de
Turner	*estudo para hastings vista do mar*	aguarela e grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1818
Joshua Crystall	*Paisagem de Moorland*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1818
J. S.Cotman	*Château Gaillard*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1818-19
Turner	*O Sol da manhã*	aguarela e guache	Inglaterra	Turner	1820 cerca de
Joshua Crystall	*Dolgelley*	grafite, pena, pincel e aguada	Inglaterra	Tate Gallery	1820
Turner	*Baía com céu de tempestade*	aguarela	Inglaterra	Turner	1820-5
Turner	*Dover vista de ocidente*	aguarela	Inglaterra	Turner	1820-5
Achille Etna Michallon	*Perto de Cesi*	Pena sobre papel	Itália	Louvre	1821
John Constable	*Paisagem*	aguarela e grafite	Inglaterra	GETTY	1821
Hercules Brabazon	*Paisagem*	grafite aguarela e guache		Tate Gallery	1821-1906
Hercules Brabazon	*Paisagem*	aguarela e grafite		Tate Gallery	1821-1906
Felix Ziem	*Porto*	pena, pincel e aguada		Fund. C. Gulbenkian	1821-1911
Rosa Bonheur	*Paisagem*	aguarela e grafite	França	Louvre	1822-99
John Constable	*1 Edge of a Hill or Mountain near the Eye*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823 cerca de
John Constable	*2. Tops of Hills or Mountains*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823
John Constable	*3. A Varied Landscape on One Side...*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823
John Constable	*4. A Gulph or Bay*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823
John Constable	*5. Flat Ground or Water ...*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823
John Constable	*6. A Single Object or Cluster of Objects ...*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823
John Constable	*7. A Large Object or Cluster of Large Objects...*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823
John Constable	*8. A Waterfall*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823
John Constable	*9. Two Hills or Mountains...*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823
John Constable	*10. A Road Track or River ...*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823
John Constable	*11. Objects or Clusters of Objects ...*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823
John Constable	*12. Flat Ground or Piece of Water ...*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823
John Constable	*13. A Hollow or Chasm*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823
John Constable	*14. A Recess near the Eye ...*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823
John Constable	*15 A Landscape of a Moderate Extent ...*	pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1823
Turner	*A Luz azul do luar banhando as areias douradas*	aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1824 cerca de
Turner	*Céu rosado e amarelo*	aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1824 cerca de
Turner	*Estudo para Sheerness*	aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1824 cerca de
Turner	*Tempestade no mar junto à costa*	aguarela e grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1824 cerca de
Francis Danby	*Floresta romantica*	grafite aguarela e goma arábica	Inglaterra	Tate Gallery	1824-5
Turner	*Velas banhadas por luz dourada*	aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1824-6
Turner	*Mastro de 1 navio naufragando*	aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1825 cerca de
Turner	*A luz do Sol sobre as águas*	aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1825-30
Turner	*Castelo na costa*	aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1825-30
Turner	*Nuvens de chuva varrendo a praia*	aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1825-30

Turner	*Ondas de rebentação na costa e céu de tempestade*	aguarela		Tate Gallery	1825-30
George Barret Junior	*Pôr do sol*	grafite, pena, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1825-30
Corot	*Vista de Nepi*	grafite	França	Louvre	1826
Turner	*Barcos em Cowes*	Aguarela, guache e pena	Inglaterra	GETTY	1827 cerca de
Victor Galos	*Arredores de Pau*	pincel e aguarela	França	Louvre	1828-1879
Turner	*Castelo num promontório*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1830
Desconhecido	*Vista do Mosela*	pena, pincel e aguada	Alem. - Lux.	Tate Gallery	1830
Turner	*Costa Francesa*	aguarela, guache e carvão	Inglaterra	Tate Gallery	1830-5
David Lucas	*Paisagem*		Inglaterra	GETTY	1831
Joshua Crystall	*Perto de Bethgellert*	grafite	Inglaterra	Tate Gallery	1831
John Constable	*Entre Folkestone e Sandgate*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1833
Turner	*O porto de Margate ao nascer do sol*	aguarela e guache	Inglaterra	Tate Gallery	1835-40
Turner	*O porto de Margate*	aguarela e carvão	Inglaterra	Tate Gallery	1835-40
Turner	*Rasto de 1 nuvem -ceu rosado*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1835-40
Turner	*Rebentação das ondas na praia*	aguarela e guache	Inglaterra	Tate Gallery	1835-40
Turner	*Um naufrágio*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1835-40
Kaspar David Friedrich	*moonrise*	sepia lapis		Tate Gallery	1835-7
Wijnand Nuyen	*Paisagem com barco*	pincel e aguarela	França	Rijksmuseum	1836
Turner	*Barco numa tempestade ao luar*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1837 cerca de
Turner	*Amarelo e azul*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1840 cerca de
Turner	*Céu negro de tempestade sobre areias douradas*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1840 cerca de
Turner	*Entardecer na costa*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1840
Turner	*Pôr do sol sobre águas esverdeadas*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1840
Turner	*Molhe vermelho com céu azul e amarelo*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1840-5
Desconhecido	*Richmond Castle, Yorkshire inglaterra*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1843
Turner	*O castelo de Diepe visto da praia*	pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1845 cerca de
Turner	*Efeito na praia de tempestade no mar*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1845
Turner	*Vista de le Treport*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1845
Eyre Crowe	*Boulogne-sur-mer*	grafite		Tate Gallery	1846
Eugene Delacroix	*Anoitecer*	pastel em papel azul	França	Louvre	1850 cerca de
Camille Corot	*Pastor com cabra*	carvão	França	Louvre	1852
Alfred Downing Fripp	*Capri*	grafite, pincel e aguarela	Itália	Tate Gallery	1853
Adolf Lefevre	*Jardim do Paço das Necessidades*	grafite, pincel e aguarela	Portugal	Mus. Nac. A. Ant.	1854
Camille Corot	*Paisagem*	grafite e pena	França	Louvre	1855 após
Turner	*Por do sol entre núvens escuras sobre o mar*	pincel e aguarela	Inglaterra	Turner	1856
Gustave Moreau	*Campagne de Rome*	pincel e aguarela	França	Louvre	1857-9
Gustave Moreau	*Paisagem de Itália*	pena, pincel e aguada	França	Louvre	1857-9
Gustave Moreau	*Paisagem de Itália*	pena, pincel e aguada	França	Louvre	1857-9
Gustave Moreau	*Paisagem de Itália*	pena, pincel e aguada	França	Louvre	1857-9
Gustave Moreau	*Villa Pamphili, Roma*	pena, pincel e aguada	França	Louvre	1858
Eduard Lear	*As pirâmides com a esfinge e palmeiras*	pincel e aguarela		GETTY	1858
Eduard Lear	*Vista de Jerusalem*	pincel e aguarela		GETTY	1858
Eduard Lear	*Vista de Jerusalem*	pincel e aguarela		GETTY	1858
Gustave Moreau	*Acqua Acetosa, bords du Tibre*	pena, pincel e aguada	França	Louvre	1858-9
Maxime Lalanne	*Castelo sobre um rio*	carvão	França	Louvre	1860-70
Leon Bonvin	*Paisagem com uma árvore*	pena, aguarela e goma arábica	França	Tate Gallery	1864
Gustave Moreau	*Jardim de mme Aupick, mãe de Baudelaire*	pincel e aguarela	França	Louvre	1864
Eduard Manet	*Esquisso de paisagem*	Aguarela sobre papel		Colecção privada	1869
José Malhoa	*Paisagem – Tapada*	grafite	Portugal	Museu José Malhoa	1870
José Malhoa	*Paisagem – Praia do Alfeite*	grafite	Portugal	Museu José Malhoa	1870
José da Costa Sequeira	*Torre de Belém*	grafite e aguada cinza	Portugal	Mus. Nac. A. Ant.	1872 antes de
Morel	*A villa argelina*	guache e lapis		Louvre	1875 cerca de
William Cook of Plymouth (atribuido a)	*Paisagem*	grafite, pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1877-79
Vincent Van Gogh	*O jardim de Neunen no inverno*	pena		Mus. Nac. de Budapeste	1883-5
Vincent Van Gogh	*Paisagem*	pena		GETTY	1888
Vincent Van Gogh	*Paisagem*	pena		GETTY	1888
Desconhecido	*Paisagem*	grafite, pastel , pincel e aguarela	Inglaterra	Tate Gallery	1800-99